

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



El mito de Orfeo en el Renacimiento

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Pilar Berrio Martín-Retortillo

Director

Antonio Prieto Martín

Madrid 2005

ISBN: 978-84-8466-284-6

© Pilar Berrio Martín-Retortillo, 1994

PILAR BERRIO MARTIN-RETORTILLO
EL MITO DE ORFEO EN EL RENACIMIENTO
DIRECTOR: D. ANTONIO PRIETO MARTIN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA II
FACULTAD DE FILOLOGIA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
1994

Quisiera, en el breve espacio de estas palabras preliminares, dejar constancia de mi agradecimiento a tantas personas que, de una forma u otra, han apoyado mi trabajo de cuatro años: en primer lugar, a mi familia, en la que incluyo a M^a Angel y Javier Martín-Retortillo y a Jesús Larralde; a mi director de tesis, D. Antonio Prieto; a mis profesores de distintas etapas de la carrera: D. Francisco López Estrada, Dña. Cristina Barbolani, Dña. Pilar Saquero; a Dña. Margherita Morreale y D. Alessandro Martinengo, que me acogieron en mis estancias italianas; a profesores que me animaron en diversas etapas del trabajo: Dña. Melchora Romanos, Dña. Olga Tudorica Impey, D. Alan Deyermond, D. Francisco Márquez Villanueva, D. Antonio Cruz Casado, Dña. Juana Toledano Molina, Dña. Soledad Arredondo, D. José I. Díez, Dña. Blanca Perinán, Dña. Magdalena Velasco, Dña. Antonia Martín Marco, Dña. M^a José Albalá; a compañeros doctorandos como José Montero Reguera, Ana Isabel Ballesteros, Alicia Casado, Mariano Martín, Miguel A. Olmos, M^a José Gómez, Alicia Martínez Crespo, Iñigo Sánchez LLama, Assunta Polizzi, Pilar M^a Vega, Ramón Valdés y Lidia Gutiérrez Arranz; a Dña. Pilar Martínez y al resto del personal de la Biblioteca de Filología de la Universidad Complutense.

Un agradecimiento especial debe dirigirse a Angel García Galiano, del que aprendí las primeras letras de esta profesión y al que robé horas de descanso para la corrección de mi trabajo. La ayuda de Luis C. Mariana en tantos aspectos no se paga con este recuerdo.

Por último, debo a la Comunidad de Madrid una beca de Formación del Personal Investigador que durante cuatro años me ha permitido dedicarme de lleno a la tesis.

EL MITO DE ORFEO EN EL RENACIMIENTO

O. <u>Introducción</u>	1
Notas a la Introducción.....	7
I. <u>Orfeo en el Renacimiento italiano.</u>	
A. Introducción.....	17
B. Mitógrafos.	
1. Giovanni Boccaccio.....	18
2. Coluccio Salutati.....	27
3. Otros mitógrafos europeos	32
4. Natale Conti.....	42
5. Mitógrafos posteriores.....	48
6. Conclusiones.....	54
Notas al capítulo I.B.....	56
C. Humanistas.....	87
1. Marsilio Ficino.....	88
2. Pico della Mirandola.....	102
3. Lorenzo el Magnífico.....	109
4. Cristóforo Landino.....	112
5. Francesco Filelfo.....	121
6. Angelo Poliziano.....	127
7. Conclusiones.....	168
Notas al capítulo I.C.....	171
I. <u>Orfeo en el Renacimiento español.</u>	
A. Introducción.....	197
B. Mitógrafos españoles.	
1. El Tostado.....	198
2. Juan Pérez de Moya.....	200
3. Diccionarios.....	213
4. Baltasar de Vitoria.....	215
5. Traducciones de clásicos.....	226
6. Conclusiones.....	230
Notas al capítulo II.B.....	231
C. Poesía.	
1. Juan Boscán.....	249
2. Garcilaso de la Vega.....	265
3. Diego Hurtado de Mendoza.....	295
4. Gutierre de Cetina.....	306
5. Hernando de Acuña.....	311
6. Francisco de la Torre.....	321
7. Fernando de Herrera.....	329
8. Juan de Arguijo.....	351
9. La Fábula mitológica.....	358
10. Orfeo en los "contrafacta" de Garcilaso....	379
11. Conclusiones.....	393
Notas al capítulo II.C.....	395
D. Género Pastoril.	
1. Introducción: La "materia órfica".....	446
2. Libros de pastores.....	453

3. Conclusiones.....	532
Notas al capítulo II.D.....	534
III. A manera de conclusión.....	552
IV. Bibliografía.....	556

EL MITO DE ORFEO EN EL RENACIMIENTO

O. Introducción:

El mito de Orfeo, uno de los más fecundos, representa ya en sí mismo el propio fenómeno que denominamos Renacimiento. Orfeo, el arte, rescata a su mujer Eurídice, la cultura clásica, de la barbarie infernal, los siglos oscuros de la Edad Media. Así lo sintieron la pléyade de humanistas que en Italia, y posteriormente en todo Occidente, se identificaron con esta vieja leyenda y le dieron voz en sus obras.

El origen del mito es antiquísimo. Gracias a los trabajos de Guthrie, Linforth y Segal¹, entre otros, sabemos que autores griegos como Esquilo², Eurípides³, Platón⁴, Píndaro⁵ o Apolonio de Rodas⁶, se refieren a Orfeo y a la religión órfica⁷. Pero a Virgilio y Ovidio debemos los relatos más bellos, que sirven de fuente a todos los humanistas⁸.

La trayectoria del mito hasta su recepción por parte de los humanistas debe enmarcarse dentro del proceso de introducción y reinterpretación de los mitos paganos en la cultura cristiana, proceso sobre el que llamó la atención ya hace años el libro de Jean Seznec⁹. Como estudió en profundidad John B. Friedman¹⁰, el mito de Orfeo es uno de los que adquieren en los primeros siglos del medievo significados alegóricos más profundos. Padres de la Iglesia como Clemente de Alejandría o Eusebio de Cesárea; escritores no cristianos de la baja latinidad como Fulgencio o Boecio -de quienes partirán respectivamente las visiones estética

y moral del mito-; comentaristas y moralizadores de Ovidio en el "humanismo" centroeuropeo de los s. XII y XIII -de los que en España es deudor Alfonso el Sabio-; anónimos poemas de creación como el Sir Orfeo inglés¹¹, van aportando interpretaciones etimológicas, evemeristas, morales y tropológicas que acaban configurando un Orfeo trasunto del mismo Cristo que rescata del infierno las almas de los pecadores mordidas por la serpiente tentadora.

Los últimos años del Medievo y primeros del Renacimiento contemplan un afán de acercarse a los mitos clásicos, pero que arrastra todavía cierto bagaje moralizador, como se comprueba en la obra de Dante y Petrarca o en manuales mitológicos como el de Boccaccio, que tendrá su continuación posteriormente en los de Conti y Cartari. El pleno Renacimiento corresponde al período de mayor interés en esta trayectoria por la recuperación del sentido primitivo de los mitos clásicos. Particularmente en lo referente a Orfeo, una corriente filosófica asociada a su nombre vivifica la Academia neoplatónica florentina y otros focos del humanismo italiano, como estudió Walker¹². Poliziano con su Favola di Orfeo da el espaldarazo definitivo a la aceptación del mito sin peso interpretativo y a la incorporación del material mítico al teatro.

En España, el Marqués de Santillana, Juan de Mena, los poetas de Cancionero, Bernat Metge¹³, entre otros, son ejemplo de un tratamiento todavía medieval del mito de Orfeo. Poco a

poco, el interés por los mitos se contagia y se difunde gracias a la sucesión de manuales mitográficos, muy deudores de los italianos, como los del Tostado y, posteriormente, Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria. En la lírica, tras los primeros intentos de Boscán, Garcilaso consigue una magistral "fusión mítica" -en palabras de Antonio Prieto- con Orfeo. En la poesía de Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera, Juan de Arguijo, Sá de Miranda, Sebastián de Horozco y Juan de Coloma se recrea el mito con distintos valores, como apuntó ya hace tiempo el fundamental trabajo de José María de Cossío¹⁴.

En otros géneros está presente la figura de Orfeo, como en el pastoril, por la particular fusión que ya desde Virgilio existe entre el mundo bucólico y los poderes mágicos de Orfeo, y que a través de la Arcadia de Sannazaro, llega a las églogas de Francisco de la Torre o Hernando de Acuña, entre otros, y a los libros de pastores.

En el teatro, la vía abierta por Poliziano será de enorme fecundidad y culminará con el nacimiento de la ópera, tan unido al mito órfico, como puso de relieve el trabajo de Pirrotta¹⁵ y más recientemente la tesis de Rafael S. Valdés-Camin¹⁶. En España, ya en cronología barroca, se utiliza el mito en comedias mitológicas de Lope de Vega, autos sacramentales de Calderón, versiones satíricas de Quirós, etc. Y es que en el barroco se advierte una presencia constante de Orfeo, a cuyo amparo se desarrolla una de las mayores polémicas literarias del momento

y donde versiones a lo divino o parodias burlescas vuelven a revitalizar, desmitificándolo, este mito.

Al emprender el estudio del mito de Orfeo en el Renacimiento resulta obligado hacer mención aparte de los pioneros trabajos de D. Pablo Cabañas. Su obra El mito de Orfeo en la literatura española¹⁷ abordaba sus principales realizaciones literarias en España. Como queda justificado en la advertencia preliminar, no se enfocaba el análisis desde el punto de vista histórico para evitar el peligro de caer en una mera catalogación, sino que se planteaba éste dividiendo el relato mítico en núcleos temáticos. Tras una introducción acerca de los orígenes del mito en la Antigüedad, que resultaba bastante incompleta pues sólo se señalaban las fuentes más conocidas, Cabañas dedicaba una primera parte de su obra a cinco aspectos temáticos: fidelidad, agujeros, curiosidad, desgracia, seducción por la música. La segunda parte, sobre la popularidad del mito en la literatura española, abarcaba otros cinco aspectos: la relación con otros mitos (punto susceptible de importantes ampliaciones), la solución burlesca, el Orfeo a lo divino (dos puntos muy bien analizados), el recurso panegírico y el recurso para la rima. Por último, y tras una bibliografía difícil de manejar e incompleta, Cabañas aportaba tres importantísimos inéditos, que por sí solos avaloran el gran esfuerzo de este investigador¹⁸.

Con diferencia, la literatura barroca disfrutaba de una mayor atención en esta obra. El análisis de las composiciones de

Jáuregui y Pérez de Montalbán, sin llegar a la exhaustividad pues aún puede profundizarse más en su estructura, lenguaje, estilo, resultaba completo dentro del objetivo de estudiar comparativamente los distintos aspectos del mito órfico. Lo mismo puede decirse de las dos comedias de Lope y Solís. Los más completos epígrafes de esta obra eran, a mi entender, los que tratan de las soluciones burlescas y a lo divino del mito.

Menor atención se prestaba a la literatura medieval y renacentista. A aquélla con mayor justificación por lo escaso y arqueológico de los textos referidos a Orfeo. Se mencionaba al Marqués de Santillana, Juan de Mena, La Celestina, pero se olvidaba la General Estoria alfonsina y Lo somni de Bernat Metge. Se eludía cualquier referencia al, todavía muy desconocido pero clave, aspecto de la recepción medieval de los mitos, a la alegorización de los mismos, a la cristianización de Orfeo.

En el Renacimiento se estudiaban sólo concretas referencias de los principales poetas (Cabañas completó algo este vacío al tratar en artículos posteriores la presencia de Orfeo en la novela pastoril¹⁹ y al comparar tres sonetos de idéntico tema²⁰). Así, se hablaba de Boscán, Garcilaso, Arguijo, Medrano. Pero faltaba una reflexión más ponderada de lo que significa el Humanismo como recuperación de los mitos clásicos en su primigenio sentido, del valor de los manuales mitográficos como recopiladores de los mismos, del papel precursor de algunos humanistas italianos como Petrarca, Boccaccio, Poliziano,

Marsilio Ficino. Los textos citados quedaban aislados de toda la corriente cultural que los vivifica, no se diferenciaba con claridad la actitud renacentista y barroca ante el mito. Orfeo, símbolo del Renacimiento, no merecía en este estudio gran atención precisamente en dicha época. Por otra parte, no todos los poetas renacentistas que se acercan a Orfeo se reseñaban aquí, como, por ejemplo, Fernando de Herrera, Francisco de la Torre o Hurtado de Mendoza, y ni siquiera se estudiaba la *Égloga III* garcilasiana.

Hay que señalar, en conclusión, la seriedad del trabajo de Cabañas y su labor precursora en el estudio de la mitología en la literatura hispánica. Se comprueba su vigencia para el conocimiento de este mito en la época barroca (también abarcaba satisfactoriamente el s. XVIII), por lo que a él se remite para ella.

Siguiendo los pasos de este admirable predecesor, y apoyándome también en las sugestivas páginas que dedica a los principales "Orfeos" de la literatura universal D. Luis Gil en su Transmisión mítica²¹, mi objetivo en el presente trabajo consiste en tratar de completar la visión del mito de Orfeo en el Renacimiento, describir el panorama antes esbozado y profundizar en sus sentidos.

No he comenzado el trabajo, como quizás parecería obligado, con capítulos introductorios sobre Orfeo en la Antigüedad Clásica y en el Medievo, pues se trata de dos aspectos lo suficientemente

estudiados por los correspondientes especialistas y cuya exposición detallada haría interminable mi trabajo. Sí he querido, cuando resultaba pertinente al hilo del texto, recordar en nota brevemente el tratamiento del mito en algunos autores clásicos y medievales. Se han incluido en nota muchos de los textos analizados para que el lector tuviera más comodidad en su manejo y comprensión.

El mito de Orfeo es uno de los más recurrentes en la literatura, porque simboliza intuitivamente temas tan atractivos y universales como la fidelidad más allá de la muerte, la poesía como poder de seducción, la desgracia como destino del hombre. Pero, además, su estudio permite internarse en otros campos del saber y del arte: la filosofía, la teología, la música, la pintura, la magia. Sin pretender alcanzarlos todos, creo que esta tesis me ha dado la oportunidad, al menos, de ampliar las miras de mi especialización filológica, en busca de aquel ideal renacentista de la totalidad del conocimiento.

Notas a la Introducción:

1. W.C.K. Guthrie, Orpheus and Greek religion, London, 1952. (Traducción española, Buenos Aires, 1970). I. Linforth, The Arts of Orpheus, New York, Arno Press, 1973. Ch. Segal, Orpheus: The myth of the poet, Baltimore, The John Hopkins University, 1989.

2. En Agamenón, v. 1629-32, se alude al poder civilizador y desbestializador de Orfeo. Además, Esquilo escribió h. 466-459 a. C. una tetralogía llamada Licurgía, cuya segunda pieza: Basárides se ha perdido. Pero, por referencias de escoliastas (cfr. Schol. Ar. Thersm., p. 135, y Schol Nic. Ther., p. 288), sabemos que las basarides dan muerte a Orfeo, por instigación de Baco. Los testimonios que afirman esto son Eratóstenes:

Catasterismos, 24 y Schol. German. p. 84, 11, cf. 152.1. El relato de Eratóstenes mezcla, al citar a Esquilo, la historia de la catasterización de la lira con la enemistad de Baco hacia Orfeo por haber identificado a Apolo con el Sol, pero no podemos estar seguros que ésta última proceda de Esquilo.

3. Eurípides dedica en varias de sus tragedias algunos versos al personaje de Orfeo: Bacantes, (v. 560); Ifigenia in Aulide, (v. 1211-15), donde Ifigenia menciona a Orfeo en su discurso de petición por su vida ante su padre; Ciclopes, (v. 646); Hypsipyle, (frag. 1.3.8-14), Orfeo es encargado de la educación de los dos hijos de Jasón y la reina Hypsipyle; Medea, (v. 542), Jasón pondera la belleza de los sonos de Orfeo. Pero la referencia más importante se encuentra en Alcestris, donde se contiene la primera alusión al episodio de los amores de Orfeo y Eurídice (v. 357-362). Se alude, además, por primera vez a la bajada de Orfeo al Hades y al regalo de la recuperación de su esposa que los dioses le hacen por su bello canto. Pero como no queda claro si efectivamente ha descendido o si podría haberlo hecho, se deduce que alude a una historia ya bien conocida. Es inverosímil que fuera Eurípides el origen de la misma (h.438 a.C.). Parece que se trata de un final feliz. El comentario lo hace Admeto en tono un poco irónico y retórico pues lo mezcla con la alusión al descenso y retorno de Perséfone. En un posterior fragmento (v. 965-970), el coro parece exaltar el poder absoluto de la Necesidad, ante la cual no hace nada ni el canto de Orfeo, ni la medicina de Asclepio. Sin embargo, el texto nos demuestra como la fuerza bruta de Heracles sí logra restaurar la vida de Alcestris. En conjunto, Eurípides parece establecer una comparación entre la actuación de Orfeo y la de Heracles. El mito de Orfeo se valida y se niega al mismo tiempo, según Segal, pues si en el primer fragmento, se indica que éste vence a la muerte con su música, en el segundo, se dice que no lo consigue, mientras sí lo hace Heracles con su fuerza bruta.

4. En Protágoras (v. 315) asocia el poder de los sofistas con el de Orfeo. Como aquéllos, la magia del vate tracio puede persuadir pero no obtener la verdad; tiene la "doxa", opinión basada en la evidencia de los sentidos, pero no la "epistemé", conocimiento de la realidad mediante el intelecto. Se conecta esta idea con la versión platónica del fracaso de Orfeo en el Hades desarrollada en el Banquete. El fantasma al que alude allí inserta la acción de Orfeo en el ámbito de la ilusión. Orfeo es castigado porque no se comporta como un verdadero amante y "logos". En el Banquete (v. 179), Fedro, utilizando el ejemplo de Orfeo con fines oratorios en su discurso sobre el amor, señala que quien ama a una persona debe ser capaz de dar su vida por ella. No es este el caso de Orfeo, que, cobardemente, en vez de morir por ella, bajó al Hades vivo. Los dioses quisieron

castigarle, primero mostrándole un espectro de su esposa y despachándole sin ella, y luego a través de las mujeres, que le despedazan. García Gual (Mitos, viajes, héroes, Madrid, Taurus, 1985, p. 183) relaciona esa cobardía de Orfeo con las variantes del mito que nos hablan de su condición afeminada o homosexual, como Fanocles y Ovidio.

En la República (X, v. 620), el alma de Orfeo elige una nueva encarnación, la de cisne, pues no quiere volver a ser hombre y ser engendrado por mujeres, a causa del odio que siente hacia ellas por haberle despedazado. Este fragmento forma parte del relato de Sócrates en el que cuenta el mito de Er, personaje elegido por los dioses para conocer el Más Allá y transmitirlo a los hombres. Por boca de Sócrates, Er relata la vida de los muertos y cómo ellos mismos han de elegir una nueva reencarnación. Así, bajo un envoltorio mítico, Platón resuelve el problema de la responsabilidad del alma en su propio destino, e introduce un elemento nuevo: la creencia en la metempsicosis. Esta doctrina, ya en Píndaro Olimpica (II, v. 56), procede de una influencia órfico-pitagórica.

5. En la Pítica (IV, v. 176-7), aparece Orfeo como argonauta, cantor y personaje de ilustre linaje. En este texto se inicia la ambigüedad sobre el padre de Orfeo. No queda claro si dice que es "el músico hijo de Apolo" o "músico por gracia de Apolo." Aunque hay críticos que se inclinan por lo primero, pues Píndaro establece una gradación en la enumeración de los argonautas: primero hijos de dioses, empezando por Zeus; luego Posidón, Apolo, Hermes; después los hijos del viento Bóreas. Además, la presentación de los héroes se hace en todos los casos por su genealogía y sería raro que Orfeo fuera la única excepción.

6. Las argonáuticas de Apolonio de Rodas (h. 250-240 a.C.) narran la misión encargada por Pelias a Jasón de traer el vello cino de oro de la Cólquide. Argos construye el primer barco y se eligen a los más esclarecidos héroes griegos. Uno de los más relevantes es Orfeo, mencionado en quince ocasiones (repartidas en los libros primero, segundo y cuarto, nunca en el tercero). Apolonio lo nombra el primero en el catálogo de los argonautas, dedicándole una de las presentaciones más largas (I 23-31). En ella lo sitúa como hijo del rey de Tracia Eagro y de la musa Calíope, y por tanto, en ese momento rey de la comarca de Pieria y Bistonía. Su condición de cantor lo singulariza frente al resto de los expedicionarios y, ya en la presentación, Apolonio alude a uno de los prodigios de su música: hacer descender las encinas de Pieria desde el monte hasta el mar. En sus apariciones se le relacionará bien con la música bien con los sacrificios rituales. Su canto apaciguará la disputa entre Idas e Idmón (I 490), entre los peces grandes y pequeños (I 570), marcará el ritmo de los remeros (I 540), acompañará las celebraciones del grupo: la

victoria frente a los Bébrices (II 160), los esponsales de Jasón y Medea (IV 1160, 1190), contrarrestará el mal influjo del canto de las sirenas (IV 900). Pero, además de musicales, también tiene funciones religiosas, pues toma la iniciativa en los sacrificios y relata las acciones de los dioses. Entre los sacrificios, dedica uno a Artemis al inicio de la expedición (I 570), sugiere varar en la isla de Electra para aprender ritos de iniciación (I 910), canta y danza en los sacrificios que dedican a Rea tras la muerte de Cícico (I 1130), instruye a sus compañeros en los sacrificios a Apolo en la isla de Tinia (II 660), da el nombre de su instrumento, lira, a la tumba de Esténelo (II 920), se dirige a las Hespérides para encontrar agua (IV 1410), propone ofrendar a Tritón el trípode de Apolo (IV 1550). Por último, Orfeo relata las acciones de los dioses: la cosmogonía y el nacimiento de Zeus en una ocasión (I 490-520), y las hazañas de Apolo en otra (II 710). Religión y poesía unidos, una vez más.

7. Aunque el orfismo como tal no es objeto de mi atención, resumo aquí unas conjeturas que apunta I.M. Linforth en su interesante conclusión. No se puede hablar del orfismo como de una religión unificada, con instituciones, rituales, clero, pues la heterogeneidad de lo que los testimonios asocian al nombre de Orfeo es total. Lo que sí parece evidente es la asociación del nombre de Orfeo con la religión y el hecho de que esa relación pueda dividirse en dos fuentes: la religión de los misterios y la leyenda del cantor mágico. Esa religión se va desarrollando. Su ritual incluye representaciones simbólicas de mitos a las que sólo acceden unos iniciados que procuran la relación del hombre con la divinidad para lograr un bienestar y la superación del miedo al más allá. La leyenda de Orfeo, el cantor con poderes mágicos, argonauta y vencedor en su descenso al infierno, no podemos precisar cómo surgió, pero sí que fue enriqueciéndose en la imaginación de los griegos. La conexión entre estas dos fuentes independientes la explica Linforth mediante una hipótesis. Entre los estudiosos de la religión mística habría unos más inquietos que, como buenos griegos, sistematizarían el saber como una doctrina. Compondrían poemas sobre esos mitos y rituales. Algunos de ellos, para dar más autoridad a sus obras, las publicarían bajo el nombre de un poeta famoso, como Orfeo. Otros les imitarían y, con el paso del tiempo, la conciencia de que esta atribución había sido una ficción se perdería. Asociado el nombre de Orfeo al de la poesía de los misterios, y dado el hábito griego de atribuir los grandes descubrimientos a héroes legendarios, el paso siguiente sería hacer a Orfeo fundador de los propios misterios y de todas las artes que llevan consigo. La fecha de esta atribución no podemos confirmarla, pero ya era un hecho en el s. V a. C.

El término "órfico" no se ha utilizado siempre para designar lo mismo: unas veces es sinónimo de "misterio", otras se refiere

a los misterios sueltos en que se usan poemas órficos, otras veces se usa con todos los misterios Dionísíacos y otras con particulares misterios dionísíacos. De los poemas que tratan de la religión se pasó a la mitología, de ahí a la teogonía y de ahí a la cosmogonía y, así, existen numerosos poemas que atribuyen a Orfeo diferentes teogonías y cosmogonías. El problema de la autoría de estos poemas es grande y aún no ha sido resuelto satisfactoriamente. Todos ellos son expresión de un particular aspecto del instinto religioso griego, poseen una unidad en espíritu y propósito, pero no en sus creencias y ritos. Sin embargo, bajo ellos se mantiene la creencia en Orfeo como el primer profeta de la religión, y el propio fundador del politeísmo en Grecia. La bibliografía sobre el orfismo es amplia, además de la indicada, vid. P. Boyance, Le culte des Muses chez les philosophes grecs, París, Boccard, 1937. Id., "Élusion et Orphée", Revue des Études Grecques, 88, (1975), p. 195-202. S. Reinach, Cultes, mythes et religions, París, Ernest Leroux Ed., 10ª ed, 1908-1912, tomo II. "La mort d'Orphée", Revue Archeologique, 41, (1902), p. 242-79. A. Boulanger, "L'Orphisme à Rome", Rev. des études latines, 15, (1937), p. 121-35. "L'Orphisme", Rev. des études anciennes, 39, (1937), p. 121-35. V. Macchioro, Orpheus. Rapports de l'orphisme et du christianisme, Paris, 1925. Zagreus. Studi sull'orfismo, Firenze, Vallecchi, 1930. M.P. Nilsson, "Early Orphism and Kindred Religious Movements", Harvard Theological Review, 28, (1935), p. 181-230. J. Heurgon, "Orphée et Eurydice avant Virgile", Mélanges d'archéologie et d'histoire, 49, (1932), p. 6-60. U. Bianchi, Prometeo, Orfeo, Adamo: Tematiche religiose sul destino, il male, la salvezza, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1976.

8. Virgilio: Geórgicas, (IV, v. 453-527), Ovidio: Metamorfosis, (X, v. 1- 85, XI, v. 1-84). Vid. también lo que señala Francisca Moya del Baño, "Orfeo y Eurídice en el Culex y en las Geórgicas", CFC, 4, (1972), p. 187-212, quien ve en el Culex (268-95) un ensayo virgiliano a su tratamiento posterior del mito en Geórgicas. Se introduce brevemente el episodio de Orfeo y Eurídice a propósito de la descripción del cortejo fúnebre que acompaña a Perséfone hecha por el mosquito en sueños al pastor que le ha dado muerte. No es casual el detenimiento del poeta en este mito pues el poema se inserta dentro de la corriente neotérica que acepta y propaga la doctrina órfica acerca de la inmortalidad del alma y la metempsicosis. Bajo un argumento en apariencia trivial, como es la muerte del mosquito y su descenso al Infierno, se oculta toda la fuerza de la "katábasis" de Orfeo al Hades, tema muy querido a Virgilio, muy preocupado por la religión órfica. Vid. Marie Desport, "Orphée dans le Culex: Il Orpheus et Euridice. Le faute et la poena d'Orphée", Orpheus Voce, 2, (1985), p. 181-95. Sobre Orfeo en las Geórgicas, vid. M. Detienne, "Orphée au miel", Quaderni Urbinati di cultura

classica, 12, (1971), p. 7-23. E. Paratore, "L'Episodio di Orfeo" en Atti del Convegno virgiliano sul bimilenario delle Georgiche, (Napoli, 17-9 dic. 1975), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977. J. Griffin, "The Fourth Georgic, Virgil and Rome" en Latin Poets and Roman Life, Chapel Hill, N.C., 1985, p. 163-82. A.J. Boyle, The Chaonian Dove: Studies in the Eclogues, Georgics, and Aeneid of Virgil, Leiden, E.J. Brill, 1986. Sobre Orfeo en Bucolicas y Eneida, volveremos en otros capítulos, pero vid. R.J. Clark, Catabasis: Vergil and the wisdom tradition, Amsterdam, B.R. Grüner, 1979. Podemos resumir las aportaciones de Virgilio considerando cómo es el primero en relacionar el mito de Orfeo y su descenso al Hades para rescatar a Eurídice con el pastor Aristeo, a quien le culpa de su muerte. Así puede insertar el episodio del mito en un libro dedicado a la exaltación de las tareas agrícolas. La dualidad: Aristeo-Orfeo se ha visto desde distintas perspectivas: Aristeo representa al hombre práctico que usa de la Naturaleza para su propio provecho, mientras Orfeo no, sino que simpatiza con ella y expresa un sentido de violación y pérdida análogo al de la Naturaleza misma. De aquí viene la comparación con el ruiseñor: Orfeo víctima de Aristeo como el ruiseñor es del labrador. A pesar de su fracaso, Orfeo tiene la simpatía de Proteo y Cinere, espíritus de la Naturaleza. A través de la muerte renace la vida: las abejas.

Sobre Orfeo en Metamorfosis de Ovidio, vid. S. Viarre, "Pygmalion et Orphée chez Ovidé (Met. 243-97)", Revue des Etudes Latines, 46, (1968), p. 235-47 y W.S. Anderson, "The Orpheus of Virgil and Ovid 'flebile nescio quid'", en J. Warden, Orpheus, Toronto, University Press, p. 25-50. Original de Ovidio, aunque apoyándose en Fanocles, es el papel de Orfeo como inventor de la pederastia, que ha dado lugar a muchas interpretaciones. También introduce la novedad del tema de las metamorfosis en Orfeo: la serpiente y las bacantes; el del arte como artificio al servicio del amor: "Amor omnia vincit" reflejado magistralmente en su discurso ante Plutón. Indaga más en el final feliz del vate, conjugando dos tradiciones contradictorias: la de Eurípides, Hermesianacte y Mopso (felicidad) y la de Platón (fracaso). Orfeo vuelve sin Eurídice y muere a manos de las bacantes, pero los dioses vengán su muerte y le conducen al Hades junto a su esposa. Este Orfeo canta su amor privado, alejándose del civilizador y fundador. Ovidio insiste más en la descripción del "locus amoenus". Según Segal, existe ciertos paralelismos de la figura de Orfeo con las de Pigmalión y Midas. Pigmalión, artista de la piedra, hóstil temporalmente al amor, consigue que su arte cruce los límites entre lo inerte y lo vivo. Su poder no viene de él sino de Venus. Midas, por el contrario, quita la vida, prefiere la música de Pan a la de Apolo, se bestializa.

Fuente romana del mito son también algunos fragmentos de Horacio. Aunque Orfeo no le interesa personalmente, sí le gusta comparar a su amigo Virgilio con el cantor mítico o utiliza este

personaje para consolar a Virgilio de la muerte de Quintiliano o para presenta a Mercurio con los poderes de Orfeo: Oda, (I, xii, v. 7-12; I, xxiv, v. 13-5; III, xi, v. 13-24) y Ars Poetica, (v. 391-8). Entre el resto de grandes autores latinos citaremos dos breves fragmentos de sendas tragedias de Séneca sobre el personaje de Hércules, donde se incluyen dos bellas descripciones de las proezas de Orfeo: Hercules furens, (v. 569-591); Hercules Oetaeus, (v. 1031-1099). vid. G. Solimano, "Il mito di Orfeo-Ippolito in Seneca", Sandalion, 3, (1980), p. 151-74.

9. Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento, Madrid, Taurus, 1987. Vid. también las aportaciones de D. C. Allen: Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1987,

10. Orpheus in the Middle Ages, Harvard, University Press, Cambridge, Mass., 1970.

11. Poema inglés del s. XIV, Sir Orfeo (ed. A. J. Bliss, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 2-51), presenta personajes y trama mítico en una ambientación totalmente inusual: la de una corte inglesa de la Edad Media. Se cuenta la desaparición de Herodís (Eurídice), raptada mientras dormía bajo un árbol por un misterioso "King of fairy". El rey Sir Orfeo renuncia a su reino para buscarla y, tras muchas aventuras, llega a un fabuloso castillo donde con su música logra salvar a su esposa. Consigue posteriormente recuperar su reino. Luis Gil, tras narrar el argumento, estudia los simbolismos del sueño de la joven reina bajo el árbol y de la retirada al bosque del rey Orfeo. Concluye asignando a cada uno un valor simbólico dentro del misticismo cristiano: ella es el alma en la "unión mística" y él en la vida ascética. Carlos García Gual resume la trama, destaca el gran desconocimiento de su anónimo autor (un juglar seguramente) acerca de la mitología griega y analiza estructuralmente el relato, señalando sus parentescos con textos de la mitología céltica.

El escocés Robert Henryson escribe su Traitie of Orpheus (en The Poems of Robert Henryson, ed. G.G. Smith, Scottish Text Society, vol. III, Edimburgh-London, William Blackwood and sons, 1908, p. 26-87). Se conocen hasta tres transcripciones distintas de la obra: la de Chepman & Myllar, la de Asloan y la de Bannatyne. La tercera ocupa 633 versos, de los que los 414 primeros tratan del relato mítico y el resto de la moralidad del mismo.

12. D.P. Walker, "Orpheus the theologian and Renaissance platonism" Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 16, 1953, p. 100-20.

13. Bernat Metge (h.1340-1413) es autor de un pequeño pero muy sustancioso diálogo en cuatro libros, titulado Lo somni, (ed. A. Vilanova, Barcelona, CSIC, 1946 y traducción castellana de M. de Riquer, Barcelona, Planeta, 1985), en cuya tercera parte aparece como personaje dialogante el mismo Orfeo. La obra, si bien se sitúa en el medievo, abre una ventana a los aires que vienen del otro lado del Mediterráneo. En Cataluña se introducen antes las renovaciones estéticas que denominamos renacimiento. Inserta de lleno en la tradición alegórica de los sueños y visiones que arranca del Somnium Scipionis, cuenta el sueño que el autor tuvo una noche estando en la cárcel y en el que se le aparecieron tres hombres: el rey D. Juan, un joven "fort bell e tenia una rota entre le mans" y un viejo "ab llonga e sens ulls". Tras discutir sobre la inmortalidad del alma con el rey durante el primer libro y sobre las circunstancias de su muerte en el segundo, éste le presenta a sus dos acompañantes al final de este libro. Ante la curiosidad del narrador, los dos cuentan su historia. Comienza el Libro III con el relato de Orfeo, que sigue las fuentes principales del mito: Ovidio y Virgilio, aunque consideramos muy plausible la tesis de Vilanova de que la idea de introducirlo proviniese del De consolacione philosophiae de Boecio. Las semejanzas de situación personal y de concepción estética entre las dos obras hace pensar en un influjo del autor latino en el catalán. Y es curioso que los dos personajes mitológicos que acompañan a éste: Orfeo y Tiresias aparezcan también en la obra latina (Libro III, metro 12, Orfeo y Libro V, prosa 3, Tiresias).

Lo más interesante y original de la elaboración del mito de Bernat Metge resulta la perspectiva nueva que ofrece la narración en primera persona. Desde la subjetividad del yo todo se ve envuelto por una capa de ternura, cuando habla de su esposa, y de orgullo, cuando se refiere a su capacidad musical. Además, contamos con su presencia física: se nos describe como joven y amable. En general, sigue con mucha fidelidad las fuentes, por ejemplo, el esquema del discurso ante Plutón se calca del de Ovidio. Pero también encontramos algunos añadidos del autor, por ejemplo, el que la lira la haya recibido Orfeo de Mercurio. Percibimos un cierto gusto por el detalle y la enumeración: la profusión de los personajes que se citan en el infierno, las distintas especies de animales que escuchan al cantor, las armas con que es atacado. No falta un anacronismo propio de la tendencia medieval a la acomodación a su época, como es que un cantor de la Grecia Clásica cante virolays, canciones populares catalanas. Si bien en un detalle nos ha parecido que respetaba la cultura clásica pues, al citar el infierno, lo hace sin artículo previo, quizás para quitarle la determinación y no identificarlo con el Infierno cristiano. Es comedido en la referencia a la posible homosexualidad de Orfeo y sólo señala que no amó a ninguna otra mujer, lo que, sin embargo, deja sin explicación la ira de las tracias. Una mala lectura de las

fuentes nos parece la confusión de que sea la cabeza de Orfeo y no la serpiente la que se convierte en roca. En cuanto al lenguaje destacamos algunos latinismos como: "inimicicia", "claudicant", con el sentido de "cojeando". Tras el relato de su propia vida, Orfeo es interrumpido por Tiresias bastante impertinentemente. El autor sale en su defensa y, tras breve discusión, Orfeo vuelve a tomar la palabra en un interesante parlamento en el que, para responder a la curiosidad del autor que quiere saber cómo es el infierno, expone una rica descripción de su paisaje, de sus habitantes, tormentos, etc; descripción que se basa en modelos clásicos como la Eneida y Metamorfosis y, por supuesto, en el Inferno de Dante. Acaba consolando al autor de sus tristezas amorosas. Tras Orfeo, es el turno de Tiresias que cuenta su historia y comienza una larga imprecación contra las mujeres. En el Libro IV, el autor desarrolla una defensa de las mujeres y, tras ello, se entablan nuevas discusiones en las que intervienen todos y también Orfeo. La conclusión final, muy boeciana, es que el autor debe alejarse del amor de las mujeres y dedicarse al de Dios y al propio conocimiento, sin volverse para atrás, como hizo Orfeo. Vid. M. Casella, "Il Somni di Bernat Metge e i primi influssi italiani sulla letteratura catalana", Archivum Romanicum, 3,2, (1919), p. 145-205. A. Vilanova, "La génesis de Lo somni de B. Metge", Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 27, (1957-58), p. 123-56. L. Badía, "'Sints de natura d'anguila en quant farets'. La literatura segons Bernat Metge", El Crotalón, 1, (1984), p. 25-65.

14. Las fábulas mitológicas en España, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

15. Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi, Torino, Einaudi, 1969.

16. La evolución del mito de Orfeo en la literatura y la música, Ann Arbor, University Microfilms International, 1982. Este estudio, cuya amplitud de miras es precisamente su principal limitación, abarca todas las manifestaciones de la literatura y la música europea desde sus orígenes hasta Stravinsky. Su labor de relación y síntesis es meritoria pero, en lo referente a la literatura española, incluye en el Renacimiento a autores barrocos como Jáuregui, Montalbán, Lope de Vega, Calderón de la Barca o Góngora y se apoya en pocos textos críticos, algunos de ellos necesitados de revisión.

17. Madrid, CSIC, 1948. Reseñas en BBMP, XXVI, 1950, NRFH, III, 1949.

18. Cabañas descubre en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid un auto sacramental de Calderón de la Barca, titulado El divino Orfeo, y lo edita en su estudio. Sostiene que se trata de un auto independiente al publicado con el mismo título en Autos sacramentales alegóricos y historiales, Madrid, Imprenta Imperial, por Ioseph Fernández de Buendía, año de 1677, p. 155-76 y que el manuscrito por él encontrado es posterior. Pero Valbuena Prat (ed. de Calderón de la Barca, Obras completas, III, Madrid, Aguilar, 1952, p. 1839-55), Rull (ed. de Autos sacramentales del Siglo de Oro, Barcelona, Plaza y Janés, 1984) y Parker (Los autos sacramentales de Calderón de la Barca, Barcelona, Ariel, 1983), junto con casi toda la crítica, afirman que el auto impreso es la versión definitiva y posterior (1663) del mismo auto, mientras que la descubierta por Cabañas es sólo una versión primeriza (anterior a 1635), si bien de gran belleza.

19. "Eurídice y Orfeo en la novela pastoril", en Estudios dedicados a Menéndez Pidal, IV, Madrid, CSIC, 1953, p. 331-58.

20. "Garcilaso, Arguijo, Góngora. Tres sonetos sobre el mismo tema", BHS, 1970, 3, p. 210-222.

21. Barcelona, Planeta, 1975, p. 123-97.

I. Orfeo en el Renacimiento italiano:

A. Introducción:

Como muy bien estudió Jean Seznec, el proceso de transmisión del corpus mitológico en el Renacimiento resulta complejo pues, si bien se comienzan a leer directamente muchos textos antiguos, se hereda la tradición medieval y se sirven muchas veces de obras ya leídas, comentadas e incluso escritas en aquella época. En este primer capítulo, dedicado al mito de Orfeo en el Renacimiento italiano, se estudiarán primeramente las principales vías de transmisión del saber mitológico: manuales, diccionarios, glosarios, libros de emblemas, etc. y, en segundo lugar, algunos autores del humanismo italiano, particularmente los que se reunieron en torno al mecenazgo de Lorenzo de Medici. De aquéllas, que veremos en orden cronológico, deteniéndonos principalmente en las de Boccaccio, Salutati y Conti, iremos entresacando algunos de los fragmentos relativos al mito de Orfeo. Así, los medios principales de difusión de la cultura humanista ilustran acerca de las diversas actividades que este personaje de la Antigüedad había desempeñado: amante de Eurídice, músico, sacerdote, profeta, educador.

En la segunda parte del capítulo trataremos de estudiar la reelaboración de este mito, no por parte de meros recopiladores, sino de auténticos creadores. La presencia de Orfeo -ni numerosa ni relevante- en la obra de Dante y Petrarca se analizará brevemente en nota en relación con la literatura española.

Servirá de introducción para el análisis, más pausado, del pensamiento de quienes compartieron un mismo ambiente de excepcionales condiciones políticas y culturales: la Florencia medicea.

Nos ocuparemos, principalmente, del maestro, Marsilio Ficino, verdadero sustento filosófico del movimiento humanista y comprobaremos sus esfuerzos por recuperar en su Academia florentina al Orfeo fundador de la religión misteriosa griega y de recoger en De Amore sus enseñanzas sobre el amor, la divinidad y la música. Así mismo, analizaremos la fundamental labor del filólogo y poeta Angelo Poliziano, quien con la Fabula di Orfeo abrirá las puertas a la introducción de la materia mitológica en el teatro. Esto justifica que nos detengamos en varios aspectos de esta obra: circunstancias de su representación, tradición e innovación genérica, estudio del texto, teoría de la imitación, secuelas e influencia en el teatro y la música. No nos olvidaremos de las contribuciones de otras figuras del mismo círculo: Pico della Mirandola, el propio Lorenzo de Medici, Cristóforo Landino, Francesco Filelfo, entre otros.

B. Mitógrafos:

1. Giovanni Boccaccio:

Giovanni Boccaccio (1313-1375) compone el primer y más complejo manual de mitología nacido en el período de transición del medievo al Renacimiento, Genealogiae deorum Gentilium libri¹.

Por la fecha de su composición (entre 1350 y 1375, pero publicado en 1475), por su concepción y método se enraiza en la tradición medieval, pero apunta ya ideas precursoras luego defendidas por los humanistas italianos del "Quattrocento". Hereda, por una parte, la corriente de libros de genealogías de los dioses que circulaban en el medievo, de los que toma el título para su obra. Por otra parte, no se desprende de todo el bagaje alegórico de los "Ovidios moralizados", entre los que estima de manera particular el Mitógrafo Vaticano III, al que conoce por "Alberico"². También recoge la tradición evemerista a través de Lactancio. Mantiene la interpretación astral por medio de las citas del Poeticon astronomicon de Higino, de Ptolomeo, autores clásicos a los que le aficiona su amigo Andalo de Negro.

En su obra no se aprecia un espíritu crítico que le lleve a organizar coherentemente el trabajo: anota, sin juzgar ni discutir, muchos dioses homónimos. Su afán totalizador recuerda a obras enciclopédicas tan de uso en el medievo, como las de Rábano Mauro o Vicente de Beauvais. Se refiere a un significado literal de los mitos y a un segundo significado alegórico, distinción que remite a la exégesis escolástica y a sus célebres cuatro planos -literal, alegórico, tropológico y anagógico- en el estudio de los textos³.

Pero junto a esta vertiente anclada en el pasado, Giovanni Boccaccio vierte en sus obras ideas más novedosas. Para él, los poetas de la Antigüedad, sin ser teólogos, intuyeron la

existencia de una divinidad originaria de la que surgieron otros seres y el Universo. Su lectura, pues, en un espíritu preparado no corrompe. También recibieron la inspiración de la Sabiduría y, por ello, la Iglesia no prohíbe su conocimiento. Esta idea, como comprobaremos al referirnos a Marsilio Ficino, fue recogida, discutida y ampliada por los humanistas del círculo neoplatónico, llegando a ser un punto favorito de sus conversaciones y tratados, para el que acuñaron la expresión "Theologia poetica". Para Boccaccio, en fin, los autores paganos iluminados anunciaron la existencia de una única divinidad y, si hablaban de más, sólo exponían las distintas formas de manifestación de la misma.

Las fuentes de Boccaccio, completando lo que antes apuntábamos, son múltiples, como muy bien han estudiado las traductoras Álvarez Morán e Iglesias⁴. Cita a autores griegos, como Homero, Hesiodo, Píndaro, Apolonio, Ferécides, los trágicos, los filósofos, conocidos por traducciones latinas gracias al maestro Leoncio Pilato o por repertorios de comentarios; autores latinos como Plauto, Terencio, las tres obras de Virgilio, casi todas las de Ovidio, Horacio en menor medida, Cicerón: De natura deorum, Séneca, Tito Livio, Lucano, Macrobio, Servio, Lactancio Plácido, Plinio, Pomponio Mela, Vitrubio, Estacio, Apuleyo -cuyo Asinus aureus descubrió el propio Boccaccio- Solino, Quinto Curcio, Pompeyo Trogo, Ausonio, Claudiano, Fulgencio, Boecio; Padres de la Iglesia como Lactancio, Eusebio de Cesárea -cuya cronología le sirve constantemente de pauta- S. Agustín y S.

Isidoro de Sevilla; autores propiamente medievales como Marciano Capella, Beda, Rábano Mauro, Albricus, Paulo Perugino, Teodoncio. Este último podría tratarse de un filósofo que vivió en la Campaña a fines del s. IX o principios del XI y que introduce la figura del Demogorgón, divinidad creadora del Universo de origen ecléctico pues mezcla elementos de divinidades clásicas y bárbaras, que estaba en la tradición medieval⁵.

Pero más que una larga lista de autores, debemos destacar de Boccaccio su método de trabajo. No somete a juicio crítico las fuentes que toma ni se plantea problemas filosóficos sobre ellas y, así, mezcla todo el material abigarradamente, proporcionando un auténtico compendio de la sabiduría de la época.

La estructura del Genealogia deorum gentilium difiere sustancialmente de la de las moralizaciones de Ovidio. Estas no hacen sino seguir fielmente la pauta ovidiana y comentar cada libro de las Metamorfosis según su orden primitivo. Esta obra, sin embargo, abandona la muleta del autor latino y organiza una estructura totalmente personal, de carácter enciclopédico. Consta de quince libros precedidos cada uno de un prohemio, de los cuales los trece primeros se ocupan de las historias de los dioses y su descendencia: el Demogorgon, el Eter, el Cielo, Titán, segundo Júpiter, Dárdano, Océano, Saturno, Juno, Neptuno, Júpiter, tercer Júpiter, Hércules; y los dos últimos de una defensa de la poesía, sobre cuyo valor, en un momento en que la doctrina escolástica, utilizando al propio S. Agustín, la

injuriaba, volveremos.

El fragmento dedicado a Orfeo (V. XII) pertenece al libro v⁶, correspondiente al dios Apolo, de quien desciende el vate en noveno lugar, tras Filamón y antes de Aristeo. Se trata de una pieza breve, si la comparamos con otros capítulos de esta extensa obra⁷. Se narran los orígenes del héroe según Lactancio y su condición de seductor de la Naturaleza según Rábano. Acude a Virgilio para el relato de su amor por Eurídice, la persecución de Aristeo, la mordedura de la serpiente y el descenso del amante a los infiernos. Prosigue con la desobediencia a la condición impuesta por Plutón y la pérdida definitiva de Eurídice. Se toma de Ovidio el rechazo de Orfeo a las mujeres, aunque no se explicita con claridad si se trata de amores homosexuales. Al mismo poeta se debe la descripción de su trágico final. Narra la actuación de Apolo y la catasterización de la lira, según Rábano.

Tras el sucinto, pero muy completo, resumen de los aspectos más señalados de la historia, que elabora por primera vez uniendo los datos de los dos principales poetas latinos, además de otros autores, Boccaccio nos proporciona paso a paso diversas explicaciones alegóricas de la misma⁸. La primera de ellas no se atribuye a autor alguno. Luego se discute, según el propio Boccaccio cita hacia el final de este fragmento, con la de Fulgencio en su Mitologiae⁹: el nombre de Orfeo procede, etimológicamente, de "oraia phone", la mejor voz, y Eurídice significa "juicio profundo". Para el Certaldés, en cambio, el

vocablo "Orfeo" viene del oro de su voz. Como hijo de Apolo, la sabiduría, y de Calíope, el sonido bello, Orfeo es la elocuencia. Mercurio le regaló la lira, que ha de interpretarse por la facultad oratoria, disciplina que, como las distintas notas del instrumento, tiene diversos grados, y que conviene a la buena voz de Orfeo. Este dato nos parece uno de los más originales de Boccaccio. Cada elemento de la naturaleza, en una interpretación que recuerda a la de Clemente de Alejandría¹⁰, representa un tipo de hombre vicioso, al que la elocuencia de Orfeo transforma moralmente: los árboles, a los hombres pertinaces; los ríos, a los lascivos; las fieras, a los ladrones y violentos. A los primeros la elocuencia los hace dóciles, a los segundos, firmes y a los terceros, pacíficos. Eurídice, amada y perseguida por Aristeo, simboliza la concupiscencia perseguida por la virtud. Al huir de él, se interna en los campos de los deseos temporales, donde encuentra a la serpiente, la tentación, y sucumbe. Esta visión nos recuerda a la moralizadora de Juan el Inglés o Guillaume de Conches, por ejemplo, y aquí Boccaccio no aporta nada original¹¹. Orfeo al bajar a los infiernos trata de recuperar a su esposa; esto representa la lucha de la prudencia humana contra la concupiscencia. Se le concede volver a tener a Eurídice bajo condición, pero Orfeo mira atrás, esto es, se deja llevar de los deseos sensuales.

La siguiente explicación se toma del misterioso Teodoncio, al que Boccaccio acude en muchas ocasiones. Según él, la muerte

de Orfeo se explica por la ira de las Ménades, que interpreta como mujeres en período de menstruación, indignadas con él por haber apartado de ellas a los hombres, al descubrirles su estado¹². Tras Teodoncio, le toca el turno a Lactancio¹³ para expresar otra opinión sobre la causa del sangriento fin de Orfeo. La razón, según este sabio Padre de la Iglesia, estriba en que el tracio fue el introductor de los sacrificios báquicos y él mismo acabó su vida en ellos. El monte donde se realizaban se llamó Citerón por la cítara que tocaba Orfeo durante los sacrificios.

A éste le sigue Leoncio, quien asegura, para dar crédito al dato que relaciona la cabeza desgajada de Orfeo con la isla de Lesbos, que un lesbio devoto suyo la recogió. Continúa el propio criterio de Boccaccio, quien, recuperando su voz en primera persona, afirma que la serpiente simboliza el transcurrir del tiempo que todo lo devora, menos la fama¹⁴. Después acude a la autoridad de Plinio, para atribuir a Orfeo nuevos méritos y descubrimientos beneficiosos para la humanidad: la ciencia de escudriñar las entrañas de los animales para adivinar el porvenir¹⁵. Para discutir el lugar de origen de nuestro personaje, se basa en la autoridad de Solinus, desconocido autor de un tratado Sobre las maravillas del mundo. Este sostiene que nació en el pueblo de los Cicones en Tracia¹⁶.

Y para tratar sobre la época de este nacimiento se acude ahora a la Tebaida de Estacio, quien lo sitúa en el momento de la expedición de los Argonautas¹⁷. De nuevo se cita textualmente a

Lactancio para completar este extremo y asegurar que vivió en la época de Fauno, padre de Latino, coetáneo a los Argonautas. Pero la autoridad máxima en cuestión de cronología corresponde, sin duda, a Eusebio de Cesárea, el más famoso historiador del medievo¹⁸, quien relaciona a Orfeo con la dinastía ateniense y lo hace contemporáneo a Egeo. Y por último, la nota discordante la pone de nuevo Leoncio por discutir el que Orfeo haya instaurado los misterios llamados órficos, pues el personaje es mucho anterior¹⁹.

Vemos, tras repasar el capítulo, cómo Boccaccio ha construido un retrato de Orfeo muy completo, uniendo como en un puzzle todas las piezas a su alcance. Lo ha hecho sin emitir un veredicto sobre ello, limitándose a dejar constancia de los puntos en discusión con un afán más enciclopedista que crítico, si bien en algunas ocasiones, como hemos visto, se permite recuperar su propia voz y dejar oír sus opiniones.

Además de en este capítulo, Orfeo aparece en el libro XIV de Boccaccio entre los poetas antiguos. Aquí, con un criterio evemerista, semejante al que nos ofrece de forma más breve en el libro V, se intenta localizar cronológicamente a los poetas míticos -libro XIV, cap. VIII: "Qua in parte orbis prius effuxerit poesis"-²⁰.

Prescindiendo de las elucubraciones históricas, este razonamiento final es muy importante. Dante -Inferno, IV- destinaba a los sabios antiguos una eternidad en el Limbo porque

habiendo sido virtuosos merecían la felicidad, pero, al no conocer a Cristo y no haber participado de su gracia, no tenían lugar en el Paraíso²¹. Petrarca en De vita solitaria aventuraba que estos mismos sabios, si hubiesen conocido al Salvador, hubieran abrazado la fe cristiana²². Boccaccio, recogiendo el parecer de sus inmediatos antecesores, da un paso más y señala que la doctrina de estos sabios es provechosa para la salvación de las almas. Al igual que los hagiógrafos, de quienes se asegura que escribieron al dictado del Espíritu Santo, los grandes poetas de la Antigüedad, Orfeo, Lino, Museo, fueron inspirados por un gran fervor. En esta equiparación, que parece seguir a S. Isidoro en sus Etymologiarum, VIII, 7,3²³, se eleva a gran categoría a los poetas paganos, se justifica su lectura sin temor a la herejía, se abre las puertas a la sabiduría clásica, y con ella, a su mitología. Aquí radica la gran modernidad de Boccaccio, que aún anclado en muchas cosas en su época, el medievo, mira hacia el Renacimiento y facilita su advenimiento. Esta idea, repetimos, conocida y topificada como "theologia poetica", se discutirá mucho en el "Quattrocento" y sobre ella volveremos más adelante.

La Genealogiae influye muchísimo en creadores y en mitógrafos. En España se conoció pronto, como otras obras de Boccaccio, y fue traducida al castellano por Martín de Avila, escudero del Marqués de Santillana²⁴. Precisamente en el Prohemio e carta de este último se aprecia la huella de la Genealogiae, si bien no tanto en lo que se refiere al contenido mitológico, como

en la defensa de la poesía que ocupa los últimos dos libros de Boccaccio. Además, Santillana cita a Orfeo entre los filósofos griegos, al igual que Boccaccio en su Libro XIV²⁵.

No es hasta mediado el siglo XVI cuando aparecen otros grandes manuales mitográficos, como los de Giraldo, Conti y Cartari, que toman de Boccaccio abundante material. En estos casi dos siglos que separan a Boccaccio de sus más importantes sucesores, obras de diversa concepción y metodología recopilan el saber mitológico.

2. Coluccio Salutati:

Pero antes de llegar a estas obras, citaremos brevemente la labor mitográfica del canciller florentino Coluccio Salutati (1331-1406). No nos detendremos demasiado en su biografía y en su pensamiento pues los trabajos de Ullman y Witt nos eximen de ello²⁶. Nos interesa exclusivamente la inclusión, dentro de su De laboribus Herculis²⁷, de un extenso fragmento relativo a Orfeo. La circunstancia que motivó la composición de esta obra fue, al parecer, los comentarios del propio Salutati a Hercules Furens y Hercules Oeteus de Séneca hacia 1378. Del Laboribus, escrito entre 1383 y 1391, existen dos redacciones distintas. La versión definitiva consta de cuatro libros: el primero contiene una defensa de la poesía en treinta capítulos; el segundo, los antecedentes del nacimiento de Hércules, es decir, las relaciones entre Júpiter y Alcmena; el tercero, sus trabajos, -cuyo número asciende a treinta y uno, siguiendo la pauta de Boccaccio- y sus

hazañas secundarias; y el cuarto, el descenso al Hades.

Las principales fuentes de Salutati son Ovidio y Boccacio²⁸ (su gran amigo, a quien imita en su defensa de la poesía), pero sus amplios conocimientos se deben también a Platón, Eratóstenes, Virgilio, Cicerón, Ovidio, Estacio, Higino, Servio, Claudiano, Lactancio Plácido, Alejandro Neckham, Bernard Silvestris. Intenta reconciliar todas estas versiones con interpretaciones alegóricas, que anclan su labor todavía en el medievo. A pesar de ello, su amor a los clásicos y sus conocimientos de retórica, filosofía y crítica textual le configuran como el sucesor de Petrarca en el papel de primera figura del humanismo.

Dada la amplitud con que se concibe la historia y hazañas de Hércules, no es de extrañar que en el Libro IV, cuando describe el descenso de éste al Hades -muy deudor del tratamiento que del mismo hacen comentaristas de la Eneida como Servio o Bernard Silvestris²⁹-, aproveche para relatar otras "katábasis" famosas. Silvestris distinguía cuatro caminos para descender al Infierno: la naturaleza, la virtud, el vicio y el artificio, situando el de Orfeo en el segundo grupo. Apoyándose en esta idea, Salutati elabora las suyas propias: el descenso de la naturaleza corresponde al del alma cuando se separa del cuerpo; el de la virtud consiste en el estudio contemplativo de las fragilidades de este mundo para entender mejor el valor de la virtud; el del vicio se atribuye a quien accede a los deseos terrenales, olvidando los valores espirituales; y, por último, el del

artificio corresponde a quien usa la magia, los sacrificios o la invocación a los espíritus. El descenso de Eneas para comunicarse con el espíritu de Anquises se incluye entre los de la virtud³⁰; el de Orfeo al Hades en busca de su mujer constituye una imagen de los sabios epicureístas tras el placer; el de Hércules para apresar al can Cérbero, de los estoicos tras la virtud³¹; el de Teseo y Pírotoos, que tratan de raptar a Proserpina, en cambio, se asocia con el de aquellos que corren tras la conveniencia.

A Orfeo le dedica casi veinte páginas, en dos capítulos: sexto y séptimo. En el primero, "De descensu Orphei, qui volebat Euridicem ab inferis revocare", relata el mito y en el siguiente, "Allegoria fabule Orphei et omnium que circa materiam relata sunt", lo interpreta etimológica y alegóricamente. El mito se cuenta a través de citas textuales de seis autoridades antiguas: Germánico, Higino, Lactancio Plácido, Servio, Virgilio y Fulgencio. Salutati apenas elabora nada y se limita a engarzar una cita con otra. El descenso de Orfeo representa al hombre voluptuoso que no se dirige hacia la virtud, sino hacia los ritos de Venus. Por eso muere despedazado en Tracia, que significa Afrodita, y en el monte Pangeo, es decir "todo lo terrestre"³².

Además de esta original concepción de la "katábasis" órfica, nos interesa recordar cómo Salutati retoma la idea boccacciana de la "theologia poetica" y, profundizando sobre lo ya intuitivo por Dante y más claramente expuesto por Petrarca, aporta sus propias convicciones³³. En el primero de los libros de De laboribus

Herculis, luego de definir la poesía y defender sus valores éticos, señala que, aunque los poetas adornen sus textos con historias acerca de múltiples dioses, eso no significa que sean politeístas. Sólo dan distintos nombres al único Dios, en función de la variedad de sus cualidades y actos.

La poesía, el arte más sublime, en fin, no sólo no se enfrenta a la teología, sino que ambas disciplinas se conectan íntimamente. Tanto Museo, como Orfeo y Lino han recibido de Dios el conocimiento de las cosas divinas: además de grandes poetas, forman parte del elenco de los más antiguos teólogos, los "prisci theologi", sobre los que volveremos. Mientras los autores sagrados -quienes, por cierto, se expresaron en ocasiones en verso- se ocuparon de la venida de Cristo, los antiguos poetas paganos, trataron de hechos más remotos, algunos de los cuales prefiguraban aquélla.

Margherita Morreale en su comparación entre esta obra y Los doce trabajos de Hércules (1417) de Enrique de Villena³⁴, concluye que son dos muestras independientes de humanismo con diferente concepción lingüística, moral, estructural.

Entre el resto de la amplia producción de Coluccio Salutati, en otras dos ocasiones hemos encontrado alguna referencia a Orfeo. En primer término, en su De Fato et Fortuna³⁵ discute sobre un tema de enorme interés entre los pensadores desde la Antigüedad. A propósito de las guerras y las pestes que asolaban la región de Florencia, se ejemplifica el discurso sobre el

"fatum" con dos versos de las Georgicas, (IV, 495-6), relativos a la muerte de Eurídice³⁶.

En su De Seculo et Religione³⁷, donde se discute sobre la ventajas de la vida monástica frente a las de la secular, se utiliza la actuación de Orfeo en el Hades como ejemplo de lo que no debe hacer un religioso, volver la mirada atrás y dudar de la mayor perfección y mérito que entraña su estilo de vida³⁸. La comparación recuerda un pasaje evangélico sobre la necesidad de no poner la mano en el arado, una vez emprendido el camino de seguimiento de Cristo, pasaje sobre el que volveremos.

Por último, ni en el De Tyranno, epístola dirigida a un estudiante que le había interrogado sobre si César había sido un tirano y si Dante había acertado situando a sus asesinos en el último círculo del Infierno junto a Judas, ni en las cartas que edita Francesco Ercole³⁹, aparece el mito de Orfeo. Lo mismo puede decirse de su De nobilitate legum et medicinae y De Verecundia⁴⁰, donde se discute sobre la dignidad de las leyes y sobre la mayor utilidad de éstas o de la medicina.

En conclusión, podemos señalar cómo a un espíritu de intereses tan amplios: filosofía, filología, religión, astrología, medicina, leyes, política, etc, no podía pasarle desapercibida la curiosidad creciente que por el personaje de Orfeo comenzaba a despertarse en los círculos humanistas florentinos. Por eso relató por extenso su descenso al Hades y lo interpretó alegóricamente en el libro IV del De laboribus. Se

sirvió de los pasajes más conocidos del mito: su segunda pérdida de Eurídice y su imposibilidad de revocar el destino, para ejemplificar sus discusiones teóricas.

3. Otros mitógrafos europeos:

Decíamos antes que durante los años que median entre la obra de Boccaccio y los grandes manuales del "Cinquecento", en Italia y en otros países europeos, se suceden glosarios, diccionarios, libros de emblemas, etc, que van recopilando y transmitiendo los conocimientos mitológicos. Veremos de forma breve y cronológica la concepción del mito de Orfeo que estos libros contienen.

El profesor alemán Herman Torrentinus (ca. 1450-1520) es autor de Elucidarius carminum et historiarum, vel vocabularius poeticus, continens fabulas, historias, provincias, urbes, insulase, fluvios, et montes illustres, Deventer 1498⁴¹, primer diccionario concebido como ayuda para los escolares que han de acercarse a la literatura clásica. Esta breve obrita reúne por orden alfabético una serie de nombres de personajes mitológicos y lugares geográficos que se mencionan en las obras latinas con una breve y elemental explicación. Tanto Orfeo como Eurídice merecen un artículo⁴².

Esta obra fue sucesivamente reeditada y alcanzó enorme popularidad entre los escolares por su utilidad. Los hermanos Robert y Charles Estienne, después de la muerte de Torrentinus y entre 1530 y 1568, aumentaron el número de entradas del Elucidarius y lo dieron muchas veces a la imprenta⁴³. Charles

Estienne desde 1553 hasta 1600 publicó con su nombre distintas ediciones de un Dictionarium historicum ac poeticum, onmia gentium, hominum, locorum, fluminun ac montium antiqua recentioraque, ad sacras ac prophanas historias poetarumque fabulas intelligendas necessaria, vocabula..., Lutetiae, 1553, que directamente dependía del Elucidarius. Igualmente a la muerte de Charles, otros desconocidos editores fueron incrementando las entradas de este diccionario con material de manuales como los de Conti o Cartari⁴⁴.

El monje italiano Fray Amprosio Calepino publicó en 1502 su conocido Dictionarium latino⁴⁵ basado en la labor de tres fundamentales precedentes: el Lexicon de Suidas, diccionario griego del siglo X editado por primera vez en Milán en 1499, sobre el que volveremos al trabajar las fuentes de Marsilio Ficino; el Catholicon de John Balbus (de fines del s. XIII e impreso en 1460)⁴⁶; y el inexplorado Cornucopiae de Nicholas Perottus (h. 1429-1480)⁴⁷, comentario a los epigramas de Marcial de 1489⁴⁸. Y como estos precedentes, Calepino daba entrada en su diccionario a multitud de nombres propios, personajes o lugares, que recogían y transmitían así lo esencial de muchos mitos.

"Sub voce" 'Eurídice', junto a la esposa de Orfeo, aparece otra Eurídice distinta, la que menciona Homero en Odisea, III, como esposa del viejo Néstor. De la primera reseña muy brevemente que causó el descenso de Orfeo al Hades⁴⁹. Dentro de la voz 'Orpheus', se distingue entre dos personajes distintos, de

genealogías diferentes: el primero, hijo de Apolo, virtuoso de la lira, que recibió de Mercurio; el segundo, hijo de Eagro, argonauta y rey de los Cicones⁵⁰. Se añade el significado del adjetivo 'Orpheus', sinónimo de 'tracio' y se ejemplifica con una cita de Marcial (Libro I de los Epigramas), tomada de los comentarios de Perottus en Cornucopiae.

Este diccionario sufrió una larga y agitada vida editorial, pues muchas manos anónimas se dedicaron a añadir material de fuentes diversas. Poco a poco, las breves definiciones de Orfeo y Eurídice se fueron incrementando, recogiendo la información más completa sobre la muerte de Eurídice, el descenso de Orfeo al Hades, sus libidinosos amores posteriores y su trágica muerte. Se intercalan también citas exactas y referencias a las fuentes principales⁵¹.

La influencia del Calepino será muy grande y muchas obras recogerán textualmente sus palabras. Se sucederán en todo el continente europeo diccionarios bilingües: latinos-diversas lenguas vulgares que, a imitación de aquél, darán cabida a nombres propios⁵².

Ravisius Textor (1430-1524) escribió la Officina partim historicis partim poeticis referta disciplinis, Basilea, 1503⁵³, compilada por Coelius Rhodiginus y Petrus Crinitus, compendio de todo tipo de saberes muy difundido, y el Epithetorum opus absolutissimum... lexicon vere poeticum, uberem omnium et verborum copiam completens, Basilea, 1518⁵⁴.

Consiste el primero en una gran enciclopedia de saberes varios agrupados por afinidades temáticas. Junto a muchas otras materias, como historia pagana y cristiana, geografía, zoología, botánica, recoge también la mitología. Por un lado, resume las peculiaridades de cada divinidad, su origen y filiación, atributos, lugares y fiestas a ellos dedicados, animales y plantas consagrados. Por otro, agrupa los héroes mitológicos según el tipo de muerte sufrido, sus cualidades artísticas o guerreras, las características de su amor, etc.

Así, el personaje de Orfeo se cita en distintas ocasiones. He aquí las cuatro más importantes, donde el autor se extiende más: entre los personajes que sufren una muerte violenta, entre los de costumbres libidinosas, entre los músicos y citaredos, entre los ejemplos de amor conyugal⁵⁵.

Además de en estas cuatro veces, encontramos otras alusiones más breves a Orfeo, algunas de las cuales pueden referirse a otro Orfeo distinto. Aparece entre los preceptores y pedagogos: "Achillis: Linus, Orphei, Thamirae"; se le menciona a propósito de otros cantores como Lino o Anfión, o de un instrumento como la "sambucam". Se le incluye entre los hijos de Apolo segundo. Parece tratarse de otro Orfeo el que se presenta entre los principales poetas griegos y latinos: "Orpheus crotoniata, uixit apud Pysistratum tyrannum scripsit Argonautica". Lo mismo puede decirse de la referencia a que junto a Hesíodo escribió una obra: "Orpheus et Hesiodus de susstionibus multa scripserunt".

Dentro de este compendio, hemos echado en falta su inclusión entre los Argonautas, entre vates, augures y arúspices, entre sacerdotes, entre inventores. Y, curiosamente, junto a tantas enumeraciones, no hallamos ninguna a personajes que han descendido al infierno. Para Ravisius, Orfeo es principalmente el músico y amante desgraciado y no tanto el profeta y educador.

Por último, recordemos que Eurídice tiene su apartado especial, entre las víctimas de serpientes⁵⁶.

Los Epiteta ordenan alfabéticamente un gran número de personajes de la historia y la mitología. Después de un breve resumen de su identidad, se anotan los distintos adjetivos que se les han aplicado en los textos clásicos. Su ordenada explicación sirvió de gran utilidad a muchos autores que acudían a esta enciclopedia de epítetos para componer sus obras. El personaje de Orfeo, sobre el que se resumen primero las noticias más conocidas en términos muy similares a los de la Officina, merece una larga lista de adjetivos tomados de fragmentos de autores latinos, medievales y humanistas⁵⁷.

La Officina alcanzó una enorme difusión en España, llegando a alcanzar un conjunto de 50.000 ejemplares en el siglo XVI. Fue traducida al castellano por el erasmista Francisco de Thámara (Amberes, Martín Nuncio, 1550), por Vicente de Millis Godínez (Medina del Campo, C. Lasso Vaca, ¿1559?) y fragmentaria y poéticamente por Juan de la Cueva⁵⁸. A partir de estas traducciones, resultó muy asequible para muchos autores de

nuestro Siglo de Oro, quienes lo manejaron como fuente de conocimientos mitológicos⁵⁹. Su utilidad resultó muy grande, pues no sólo el autor tenía a mano al escribir la enumeración de temas comunes, sino que también el lector podía con su ayuda descodificar referencias desconocidas para él. De la Officina bebieron principalmente las misceláneas renacentistas, como la Silva de varia lección de Pero Mexía, los libros de caballerías y, particularmente, las obras de Lope de Vega.

Polidoro Virgilio da Urbino (1470-1555) es una de las figuras más controvertidas y apasionantes de su tiempo⁶⁰. Enviado papal a Inglaterra en una difícil época, su apoyo al divorcio de Enrique VIII le costó el alejamiento de Roma. Amigo de Erasmo y Tomás Moro, historiador de la materia inglesa, traductor y escritor, humanista al fin. Su De Inventoribus rerum (1499)⁶¹, incluido en el Index Librorum Prohibitum por sus fuertes críticas a la moralidad del clero y al papa, fue traducido expurgado a casi todas las lenguas conocidas: al italiano en 1543 sin expurgar y, posteriormente, ya sí, De gli inventori delle cose, libri otto tradotti per M. Francesco Baldelli, Florencia, Giunti, 1592. También se incluyó en el índice español y la traducción se censuró. Así, el ejemplar que yo he manejado en la Biblioteca Nacional está fuertemente expurgado. A pesar de ello, constituyó una de las obras de más éxito del s. XVI y su huella es patente en escritores de la talla de Rabelais, Maurice Scève y, lo que más nos interesa, Cervantes. En el Quijote (II, 22), en el marco

del episodio de la cueva de Montesinos, se cita con ironía a Polidoro Virgilio y se hace burla de las obras que pretenden recoger los orígenes de toda la sabiduría. Sin embargo, a partir del siglo XVII, De inventoribus rerum fue paulatinamente olvidada.

Se trata de una obra sistematizadora que, manejando abundante erudición antigua y medieval, discurre sobre los orígenes de casi todas las actividades humanas: la religión, las ciencias, las artes, las leyes, los cultivos, los ritos y costumbres, etc. En cuanto a los dioses gentiles, aplica el criterio evemerista y los presenta como personajes históricos, grandes iniciados que enseñaron al género humano los principales avances de la civilización.

El personaje de Orfeo aparece en diversos capítulos del libro primero. En el quinto, dedicado a los fundadores de grandes religiones, se le presenta como el introductor de los sacrificios en honor de los dioses griegos⁶². En segundo término, se le cita como uno de los primeros poetas antiguos, junto a Homero y Hesíodo, en el capítulo octavo⁶³. La mención más extensa al vate tracio queda contenida en el capítulo catorce, referido a los primeros músicos. A pesar de ser Orfeo el primer cantor que se señala, a otros, como Anfión, se les otorga mayor espacio que a él. Se traen a colación los conocidísimos pasajes de Horacio y Virgilio, sobre las capacidades seductoras de la música de Orfeo⁶⁴. En el capítulo siguiente, se relata su intervención en

la construcción de los primeros instrumentos musicales, la lira, a la que añadió dos cuerdas más a las siete que ya tenía. Se insiste en los prodigios con ella conseguidos⁶⁵. Además de fundador religioso, poeta y músico, Orfeo es presentado como filósofo, experto en hierbas curativas y adivino⁶⁶.

Polidoro Virgilio es uno de los autores que de forma más completa caracteriza a Orfeo. Aunque no relata su historia de amor ni su descenso al Hades, en un libro sobre los inventores de las distintas actividades humanas, reserva, contrariamente a Textor, un puesto muy destacado para el Orfeo civilizador.

Robert Estienne, a quien antes mencionamos como continuador de la obra de Torrentinus, es autor también de un Dictionarium nominum virorum, mulierum, populorum, idolorum, urbium, etc., quae passim in libris prophanis leguntur, Paris, 1512⁶⁷, compendio de nombres propios de la Antigüedad. Se cree que sirvió de fuente a Ronsard en lo que a mitología se refiere. Brevemente se explican los rasgos principales de Orfeo y de Eurídice⁶⁸.

Se distingue entre dos Orfeos, uno el vate hijo de Apolo y Calíope y otro, hijo de Eagro, que fue uno de los Argonautas. Así se unifican y simplifican las dos genealogías del personaje. A Robert Estienne también se debe un Thesaurus Linguae Latinae, 1531⁶⁹, diccionario latino de la tradición del Calepino, que incluye nombres propios de la mitología, para lo cual se apoya en toda la trayectoria que arranca de Torrentinus. Describe a Eurídice con las mismas palabras que en el Dictionarium y,

siguiendo a Calepino, la distingue de la esposa del viejo Nestor. Amplía más la información relativa a Orfeo. Lo define desde los puntos de vista etimológico y morfológico; añade los principales datos de la narración mítica: genealogía y cualidades heroicas; señala las fuentes más importantes y copia ejemplos de algunas de ellas para ilustrar los diferentes casos de la declinación del nombre Orfeo y algunos de sus epítetos⁷⁰.

Andrea Alciato (1492-1550) publica en 1531 sus famosos Emblemata, cumbre de la literatura emblemática, que aúnan texto y figura y recogen gran parte de la sabiduría humanística. Esta obra, de enorme influencia en todo Occidente, fue tempranamente conocida y traducida a las lenguas vulgares. La primera traducción castellana de Bernandino Daza Pinciano, en verso, data de 1548 en Lyon. En 1615, en Nájera, Diego López vuelve a traducirla y a comentarla. En España aparecieron también, influidos por la lectura de esta obra, una gran corriente de emblemáticos como Arias Montano, Covarrubias, Saavedra Fajardo. Además, como estudian los especialistas⁷¹, se percibe su huella en grandes poetas como Góngora y Quevedo, prosistas como Guevara y Cervantes, y dramaturgos como Calderón.

La mitología clásica empapa los Emblemata. Alciato cita a los dioses principales: Venus, Baco, Mercurio, Cupido, Palas, Júpiter, Esculapio; dioses menores o extranjeros como las tres Gracias, Sátiro, Fauno, Jano, Pan; personajes marinos como Tritón, Proteo; grandes héroes como Hércules, Icaro, Faetón;

monstruos como Polifemo, Esfinge, Cecrope, Quirón, Químera, Gerión, Escila, las Sirenas; célebres condenados: Prometeo, Tántalo; héroes de la guerra de Troya como Ajax, Eneas, Aquiles y Héctor; héroes y aventuras de la Odisea como Odiseo, Néstor, Circe; protagonistas de raptos, amores o castigos de los dioses: Ganimedes, Adonis, Acteón, Níobe; personajes malvados como Progne, Medea, Narciso, otros personajes como Cadmo y Frixo; los árboles consagrados a cada dios.

Sin embargo, Alciato no cita para nada a Orfeo. El emblema LXXXIX: "In Avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur" está dedicado a otro de los músicos míticos de la Antigüedad, Arión:

"Delphini insidens vada caerula sulcat Arion,
Hocque aures mulcet, frenat et ora sono.
Quam sit avari hominis, non tam mens dira ferarum est:
Quicque viris rapimur, piscibus eripimur."⁷²

Le acompaña un grabado donde se ve un barco en medio de las olas del mar y un hombre que está siendo arrojado en él. Una gran lira y unos delfines pueblan el mar y en un segundo plano, a lo lejos, un delfín transporta a un músico con su lira. La enseñanza moral que se extrae de este emblema, una diatriba contra la avaricia, se aleja de reflexiones sobre la música.

El humanista Lilio Gregorio Giraldi (1479-1550) escribe la Multiplex historia⁷³, publicada en Basilea en 1548. Esta obra se divide en cinco partes: las tres primeras mitológicas, y las dos últimas de tipo científico y misceláneo. La primera parte se

centra en los dioses: "De Deis gentium", la segunda en las Musas: "Syntagma de Musis" y la tercera en Hércules: "Herculis vita". La cuarta y quinta se titulan respectivamente "Libellus de re nautica" y "De Sepulchris et vario sepeliendi ritu". Conocedor del griego, acude a estas fuentes, además de a Cicerón en su De Natura deorum, y a Boccaccio, a quien debe la concepción de su libro. Su principal interés lo constituye el estudio de los nombres, epítetos y etimologías de los dioses, en detrimento del relato en sí de los mitos. Tras una revisión del texto, pude comprobar que no mencionaba a Orfeo⁷⁴. No ocurre lo mismo en su otra obra Historia poetarum tam Graecorum quam latinorum⁷⁵, en cuyo Diálogo Segundo se dedica amplio espacio al vate tracio, aunque se limita a recoger testimonios ajenos sin emitir su opinión personal. Distingue los siete Orfeos de la tradición de Suidas y luego identifica el vate con el que es hijo de Eagro y Calíope⁷⁶. Más adelante, apoyándose en textos de Plutarco y Pausanias, cuenta su despedazamiento por parte de las mujeres tracias, por abstenerse de su trato en fidelidad a su esposa Eurídice⁷⁷. Tras comentar la labor órfica como instaurador de los misterios que llevan su nombre, se ocupa del destino de su lira y a su sepulcro con ayuda de Luciano. Termina con la mención de sus obras.

4. Natale Conti:

Natalis Comitis (c. 1520-1582) publica Mythologie sive explicationum fabularum libri X (Venecia, 1551)⁷⁸. Esta obra

sigue la misma línea que la de Giraldis, pero la supera al pasar de la interpretación etimológica a la alegórica. Consta de diez libros en los que, tras la exposición literal de las historias mitológicas, desarrolla diferentes interpretaciones: evemeristas, moralizadoras, astrales. Aventaja también a Boccaccio en la riqueza de datos, pues cita las fuentes griegas, que conoce más profundamente que éste: Ateneo, de cuya traducción es autor, Homero y los épicos hasta Licofrón, Hesíodo, Apolonio, Pausanias, los trágicos, Menandro, Píndaro, Mimnermo, Safo, Alceo, Teócrito, Calímaco, Heródoto, Luciano, Platón, Aristóteles, Himnos Homéricos que atribuye a Orfeo y diferentes Escolios o Comentarios; pero debe a Boccaccio, como Giraldis, las líneas maestras de su compendio. Aparte de las griegas, sus fuentes son muy diversas, llegando a contabilizarse 375 autores citados. Entre ellos, latinos como Virgilio, Ovidio, Horacio, Lucrecio, Manilio, Catulo, Tibulo, Propertio, Lucano, Valerio Flaco, Claudiano, Plauto, Estrabón, Plutarco, Higino, Cicerón, principalmente⁷⁹.

La estructura de esta obra resulta bastante irregular y no sigue un orden determinado. Su primer libro contiene cuestiones generales acerca de las fábulas y los sacrificios dedicados a los dioses paganos y una justificación de su interés por ello; el segundo lo dedica a los dioses del Cielo; el tercero a los del infierno; el cuarto, no muy uniforme, a Lucina, los Penates, Prometeo, los Lares, Endimión y Esculapio, entre otros; el

quinto, a los juegos, a las divinidades menores y a otros personajes sin relación entre sí; el sexto, a la familia del sol y a otros; el séptimo carece de unidad; el octavo lo consagra a divinidades marinas; el noveno, a animales fantásticos; el décimo, a interpretaciones históricas, físicas o alegóricas de las fábulas.

En el libro séptimo, sin hilo argumental, se habla de Orfeo, en un largo capítulo, el XIII. Conti narra su historia intercalando fragmentos ajenos, fuentes clásicas en su mayoría, pero sin citar a su pauta principal, Boccaccio.

Comienza con la discusión sobre el origen del poeta tracio planteada por la ausencia de unanimidad entre diversos autores: Myrleano Asclepiades, Menecmo, Virgilio, Apolonio, especialmente en cuanto a la figura del padre, que para Myrleano, Virgilio y Menecmo es el dios Apolo, pero para Apolonio de Rodas, el rey tracio Eagro. Respecto a la madre, parecen concordar en asignarle la musa Calíope, aunque al final anónimas autoridades (que, según Alvarez Morán e Iglesias, podría tratarse de Zezes en Chil. I 12, 305-7) apunten el nombre de otra musa, Polymnia, o incluso se mencione a Menipe y Tamíríde. También se le hace hermano de Himeneo y Iálemo, dato tomado de un comentarista de Píndaro⁸⁰.

Conti destaca las mágicas propiedades del canto de Orfeo, que amansa la naturaleza. Cita en su auxilio el libro primero de los Carmina de Horacio y el de las Argonautica de Apolonio de Rodas. Completa el testimonio de la época e identidad del Orfeo

cantor con otros de autoridades menores, como Suidas y Zezes⁸¹.

Tratando de las habilidades de Orfeo, se señala, además de la musical, las relativas a otro tipo de artes. En primer término, la astrología, basándose en el testimonio de Luciano. Del ejercicio de esta disciplina a la condición de sacerdote sólo falta un paso. Se introduce entonces el motivo tópico de la religión órfica y se atribuye a Orfeo la instauración de los ritos y sacrificios en honor a Baco. Como Boccaccio, se considera fundamental la autoridad de Lactancio, que se completa con la de Pausanias y Apolonio. El segundo de ellos nos refiere, además, la habilidad del vate tracio para escribir y, como hombre dedicado al culto, se estima lógico que tomara como materia de sus obras los hechos y palabras de los dioses: las teogonías. Así, Orfeo escribió una historia sobre la lucha entre Júpiter y los Gigantes, la Gigantomaquia, y otras sobre el rapto de Prosérpina por Plutón y el caminar de Ceres, los trabajos de Hércules, Cibeles y los Coribantes, los ritos dedicados a Venus, a Minerva, el dolor de los egipcios por causa de Osiris, y otros vaticinios y augurios para bien de la humanidad. Se le creyó discípulo de Lino, otro mítico cantor de la Antigüedad⁸².

Narra a continuación la conocida historia desarrollada entre Orfeo, Eurídice y Aristeo: la persecución de Aristeo que ocasiona la muerte de Eurídice y el descenso a los infiernos de Orfeo. El dolor del esposo se describe con la ayuda de unos versos de M. Manilio. Sigue el relato con la condición impuesta por Plutón de

no mirar a Eurídice, según las narraciones de Virgilio y Ovidio. Y, como es de esperar, la ruptura del pacto con sus trágicas consecuencias por la amorosa impaciencia de Orfeo. Apolonio le presta los versos para ponderar el ascenso triste y solitario del vate tras su fracaso. Se introduce ahora un tema de máxima polémica: el fin de Orfeo. La ira de Baco le condujo a la muerte y fue enterrado por las Musas en un túmulo para él construido. La cabeza y la lira de Orfeo llegaron a la isla de Lesbos y el instrumento acabó siendo catasterizado en el firmamento. El nombre del gran recopilador Apolodoro aparece para afirmar el odio que Orfeo se había ganado de las mujeres por su negativa a yacer con ellas. No omite el detalle de sus amores homosexuales, para lo cual acude también a Ovidio. Añade las versiones diferentes sobre la misma historia de autoridades menores como Leonidas, Pausanias, Gelous Apolodoros, Agatharchides Cuidius, Methonem, Plutarco, Heliconem, Antipater⁸³.

Tras el relato literal del mito han de venir las diferentes interpretaciones del mismo. Primero la evemerista, al considerar que todos los hombres célebres eran tenidos por hijos de los dioses, o que venían al mundo procedentes de un astro. Tras la alabanza a los poderes musicales y civilizadores de Orfeo según Horacio en el Arte Poética, introduce una interpretación astral del mito, por relacionar las siete cuerdas de la lira con los siete planetas⁸⁴. Le siguen dos interpretaciones alegóricas del mito. En la primera, Eurídice, la justicia y la equidad, (según

la explicación etimológica de Fulgencio) es buscada por Orfeo, pero su pasión le perturba y la pierde. Esto significa que el hombre debe vigilar y no caer en las tentaciones, no dejarse llevar ni siquiera de un excesivo amor a las virtudes como la de la justicia. Otros explican que Eurídice representa el alma y Orfeo el cuerpo; Aristeo se enamora de ella y la persigue por los prados, pero la serpiente, la pasión, hace caer al alma, Eurídice. Ella será conducida al Hades, de donde la rescata la música si obedece ciertas condiciones, es decir, si Orfeo no vuelve su cabeza para atrás. En este punto, el de las interpretaciones morales, Conti quería insistir más y separarse de sus predecesores Boccaccio y Giraldis. Imbuido por las ideas postridentinas trataba de elevar a filosofía y moral lo que en su origen era pura fábula mitológica⁸⁵.

El capítulo siguiente, como se anuncia al final de éste, tratará de las Musas y en él también estará presente en ocasiones el propio Orfeo, como compañero de las Musas y como supuesto autor de Himnos a ellas dedicados, el número 76: "Himno a las Musas". En muchas otras ocasiones, como puede comprobarse por la simple lectura del índice onomástico en la edición española de la Mitología, aparece citado Orfeo como autoridad que basa las afirmaciones de Conti.

Por último, vuelve a aparecer nuestro personaje en el último libro de Conti, en el que dedica un pequeño párrafo a cada divinidad o héroe de los que ya ha tratado por extenso,

resumiendo sus atributos y las explicaciones alegóricas a que responden. Sobre Orfeo insiste en lo que ya había dicho.

En conclusión, la pintura de Orfeo presentada por Conti es una de las más completas ya que reúne las múltiples cualidades que le caracterizan: poeta, músico, astrologo, sacerdote, autor de teogonías y cosmogonías, amante. La difusión y fama de la obra de Conti fue muy grande en su época, se reeditó varias veces y se le citó como gran autoridad sin darse cuenta de que dependía de Boccaccio. También fue traducido al francés tempranamente (Paris, 1599). En España, Pérez de Moya le debe mucho, como tendremos ocasión de comprobar más adelante. Pero no se había traducido a nuestra lengua hasta la edición de 1988 que hemos mencionado. Por tanto, se leía en latín y, en ocasiones, se le interpretaba mal. A veces, servía también como léxico que informaba sobre las características principales de cada dios antiguo.

5. Mitógrafos posteriores:

Pierio Valeriano es autor de un tratado: Hyeroglyphica⁸⁶, Basileae, 1556, en el que, siguiendo a Horus Apolo, el recientemente descubierto autor alejandrino⁸⁷, trata de desentrañar los misterios que esconden los jeroglíficos egipcios. Ve en ellos, además, un precedente de la doctrina cristiana.

Orfeo aparece en la lista de autores cuyo testimonio usa Valeriano. Le dedica tres breves epígrafes en los que expone unos comentarios muy originales sobre el vate, que se desvían de los trillados resúmenes que veíamos en diccionarios y manuales. El

primero en el libro 23, a propósito del cisne, símbolo del músico antiguo, no se acompaña de ningún dibujo⁸⁸. Apoyándose en el testimonio de Horacio, señala cómo Orfeo tras su muerte fue convertido en cisne. En la República, X, 620, Platón señalaba cómo el alma de Orfeo elegía una nueva encarnación, la de cisne, pues no quería volver a ser hombre, engendrado por mujeres, a causa del odio que siente hacia las que le despedazaron.

El segundo epígrafe en el que Valeriano menciona a Orfeo sí lleva un dibujo que representa una musa con un instrumento musical, parecido a una vihuela. A propósito de la lira, el autor explica cómo en la Antigüedad se atribuía a la música de este instrumento la capacidad de amansar los corazones de los hombres, logrando la concordia entre ellos. Orfeo y Proclo en sus himnos religiosos así lo indicaban⁸⁹. El último texto alusivo al vate no cuenta con el testimonio gráfico. Según este, Orfeo introdujo el culto al ciprés⁹⁰.

La huella de los jeroglíficos será grande y en España veremos su influencia, por ejemplo, en Baltasar de Vitoria, quien recoge el contenido del primer epígrafe sobre el cisne.

Del mismo año que los Hyerogliphica de Valeriano es el libro de Vincenzo Cartari (c. 1520-c. 1570) Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi⁹¹. Se trata de una obra ecléctica que acoge junto a la mitología griega y romana, mitologías de origen oriental: egipcia, siria, fenicia, persa... e incluso otras de origen céltico y germánico. Además, en el apéndice de la edición

de 1647, realizado por Lorenzo Pignoria, se introducen dioses mexicanos y japoneses. Para la materia clásica se utilizan las principales fuentes antiguas y también algunos autores italianos como Dante, Petrarca, Aretino, Ariosto, Alamagni, etc. Pero lo relevante de este manual lo constituyen los dibujos que le acompañan. Se recoge la iconografía de los dioses, con detalles de colores y formas, por lo que resultó de gran utilidad a los pintores. Su difusión se ayudó de las traducciones del italiano al francés, al latín y al alemán, que pronto se sucedieron.

La obra se estructura en grandes capítulos dedicados a los principales dioses: Saturno, Apolo, Diana, Júpiter, Juno, La Gran Madre, Neptuno, Plutón, Mercurio, Fortuna, Cupido, Venus, Las Gracias. El mito de Orfeo no merece gran atención en la obra, no aparece en los dibujos ni se relata su historia. Ni siquiera se le dedica un párrafo como hijo de Apolo en el capítulo correspondiente. El nombre de Orfeo se cita ocasionalmente y se recuerda algunos fragmentos de las obras a él atribuidas a propósito de algunos dioses. Solamente he registrado una alusión a Orfeo como personaje mítico, cuando en el capítulo de Juno y a propósito de Cástor y Polux, se recuerda un pasaje de las Argonáuticas de Apolonio⁹².

Como estudió Jean Seznec, los tres principales manuales mitológicos propiamente renacentistas: los de Giraldi, Conti y Cartari, con sus diferencias, coinciden en su conservación de la mentalidad medieval en cuanto a las fuentes usadas y los métodos

de clasificación de los dioses. Es cierto que conocen mejor que los medievales las fuentes clásicas, pero no dejan de consultar los Padres de la Iglesia, los comentaristas de Boecio, los moralizadores de Ovidio, manteniendo su misma concepción. Si acaso en algo importante se diferencian de los autores del medievo, es en la confusión y abigarramiento del material. Junto a la mitología griega y romana, se estudia la oriental por influencia de los libros de jeroglíficos que Aldo Manuzio puso de moda: Horus Apolo y Pierio Valeriano, e incluso la celta, en un sincretismo que confundía todo. Sin embargo, adelantan a sus predecesores en el conocimiento de fuentes no sólo documentales sino también monumentales. Monedas, esculturas y relieves han sido descubiertos en muchos yacimientos arqueológicos y han aparecido los dioses tal y como los imaginaban los artistas griegos y romanos. Los primeros grabados reproducen y difunden los hallazgos arqueológicos. Se publican catálogos que dan cuenta de los vestigios encontrados como el Inscriptiones sacrosanctae vetustatis de Petrus Apianus (Ingolstadt, 1534), que servirá de consulta a Giraldi y a Cartari. Hemos de agradecerles su labor en la ayuda que proporcionaron a poetas y pintores de su época que pudieron aproximarse a la mitología antigua sin necesidad de ser unos eruditos. Sin embargo, al ser manuales basados más en textos que en monumentos, los resultados no dejan de estar alejados del auténtico arte clásico. En cuanto a las interpretaciones que acompañan sus descripciones, estos tres autores no ofrecen

novedades importantes. Seguimos leyendo las tres viejas vías interpretativas: la astral, la evemerista y la alegórica. Además no hacen sino inventariarlas sin emitir su juicio personal sobre ellas.

Marcus Antonius Tritonius publica en 1560 Antonii Tritonii Mythologia, fabulosa exempla ad virtutum et vitiorum seriem redacta, ex ovidiana Metamorphosi selecta (Bologna, 1560). Como se especifica en el título, esta breve obrita consta de tres partes: una primera en la que se discute sobre las fábulas ovidianas, otra segunda en la que se agrupa por virtudes los principales personajes de las mismas, y una tercera que consiste en un breve epítome de la obra de Ovidio. El propósito del autor es presentar las fábulas de las Metamorfosis de una manera compendiada y asequible a artistas y al público en general. Este objetivo parece encubrir una época de menor creatividad en que primaba lo ya resumido y fácilmente digerible.

En la primera parte más general, se cita en algunas ocasiones al personaje de Orfeo, unas veces como autor griego, otras como el famoso cantor tracio⁹³. En la segunda parte, los personajes de Orfeo y Eurídice aparecen como ejemplos de virtudes o vicios. En primer lugar, los dos se señalan como paradigma de amor mutuo⁹⁴. Se recuerda este gran amor en otro apartado, pues Orfeo también se incluye entre los personajes que han sufrido dolores por su amor⁹⁵.

Pero no todas son cualidades positivas, pues tanto Orfeo

como Eurídice se presentan como ejemplo de vicios. Eurídice de la imprudencia y Orfeo de lo libidinoso⁹⁶.

Por último, se resumen brevemente las historias de las Metamorfosis en un epítome. La de Orfeo corresponde a los inicios de los libros X y XI⁹⁷.

De distinta concepción es la obra de Baccio Baldini Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei dei gentili, Florencia, 1565, escrita con motivo de la celebración de una gran fiesta por las bodas de Francisco de Medici con Juana de Austria el 21 de febrero de dicho año. Se trataba de un gran espectáculo en el que desfilaban ventiún carros que llevaban a otros tantos personajes disfrazados de dioses del Olimpo. El primer carro lo preside un anciano que representa el Demogorgón, por lo que resulta fácil conjeturar la influencia boccacciana en la Mascarada. Baldini diseñó los dibujos de estos disfraces y, así, puede estudiarse la concepción que de los dioses y sus imágenes tenían los grandes señores del Renacimiento. El peso del manual de Cartari en estos dibujos se hace evidente.

Este tipo de fiestas se repiten en otras celebraciones: las bodas de César d'Este y Virginia de Medici (1585), las de Fernando de Medici con Cristina de Lorena (1589), a su vez documentadas por las obras de Bastiano de Rossi⁹⁸.

En la descripción de Baldini, el cuarto carro conduce al dios Apolo y junto a él desfilan también algunos de sus descendientes, como Orfeo⁹⁹. Es esta una de las pocas

descripciones de la figura de Orfeo. Se le presenta como un joven pero grave sacerdote, con una tiara en la cabeza y una túnica. Va tocando la lira.

Tras una etapa en la que la Iglesia trató de poner freno a tanta eclosión de enciclopedias sobre mitologías, y en la que se publicaron obras vertidas a lo divino, como la de Georgette de Montenay: Emblemes ou devises chrestiennes, Lyon, 1571, algunos autores presentan una actitud más conciliadora. Entre ellos, Antonio Possevino en su Tractatus de poesi et pictura ethnica humana et fabulosa, collecta cum vera, honesta et sacra, disertación incluida como libro decimoséptimo en Biblioteca Selecta, Roma, 1593. Los artistas aseguran que, al representar las divinidades paganas, tratan de sugerir simbólicamente en ellas las virtudes y los vicios. Por medio de la alegoría se puede escapar a la censura y los artistas, al fin, no hicieron caso de las advertencias de la Iglesia. El capítulo XI está dedicado a "De Orpheo et Musaeo"¹⁰⁰.

6. Conclusiones:

Hemos visto en esta primera parte del capítulo la presentación del personaje de Orfeo en los medios de transmisión de cultura mitológica que circulaban en los s. XV y XVI en Europa: manuales mitográficos e iconográficos, simples diccionarios, glosarios, libros de emblemas, jeroglíficos, descripciones de fiestas y desfiles. Si bien la labor hasta ahora ha sido, también por mi parte, fundamentalmente recopiladora para

documentar de forma amplia la diferente visión de Orfeo en algunos de los compendios del Renacimiento, de su análisis podemos extraer varias conclusiones.

Además de los principales datos del relato mítico, Boccaccio aúna, de forma abigarrada y sin apenas discusión, las principales interpretaciones del medievo. De Fulgencio recoge la etimología del nombre; de Clemente de Alejandría, la equiparación entre pecadores y oyentes de Orfeo; de Boecio, la visión de la segunda pérdida de Eurídice como el conflicto entre lo espiritual y carnal... El aspecto más original de Boccaccio, si bien ahonda en intuiciones de Dante y de Petrarca, es la visión de Orfeo como uno de los poetas de la Antigüedad, iluminados por Dios para revelar a los hombres la sabiduría.

Después de Boccaccio -cuyas ideas sobre la defensa de la poesía retoma su discípulo y amigo Coluccio Salutati en su De laboribus Herculis, a la vez que reelabora las afirmaciones de Bernard Silvestris sobre los distintos tipos de "Katábasis"-, se suceden compendios de metodología y concepción diversos. Los diccionarios o glosarios como los de Torrentinus, Calepino y Robert Estienne, que incorporan nombres propios mitológicos como entradas, coinciden en considerar a Orfeo como personaje mítico, protagonista de una trágica historia de amor. Ravisius Textor, por un lado, en su inclusión del vate entre personajes de comunes características o en la enumeración de sus principales adjetivos, y Polidoro Virgilio, por otro lado, al atribuirle el origen de

muchas actividades, parecen ver a Orfeo más como figura histórica que como personaje mítico, el primero como amante y el segundo como civilizador.

Conti presenta un retrato muy completo del tracio, pues recoge ampliamente el relato literal, apoyándose directamente también en fuentes griegas, como Apolonio de Rodas. Luego añade en su manual interpretaciones evemeristas, astrales y alegóricas, de raigambre medieval, en un intento de dotar de profundidad al mito y de acomodarse a la ortodoxia tridentina. Ese mismo espíritu puede verse en otras obras posteriores.

En los manuales de carácter iconográfico, más orientados hacia los pintores, como el de Cartari, o en los libros que aúnan texto y figura, como los de emblemas y jeroglíficos, hay muy pocas referencias a Orfeo y no se incluyen, a excepción del desfile de Baccio Baldini, dibujos de este personaje ni pautas escritas para su representación plástica.

Notas al capítulo I.B.

1. Edición latina a cura de Vincenzo Romano, Bari, Laterza & Figli, 1951. Edición castellana preparada por M^a Consuelo Alvarez y Rosa M^a Iglesias en Editora Nacional, Madrid, 1983.

2. Los Mitógrafos Vaticanos, corpus de relatos míticos encontrados en un manuscrito de la Biblioteca Vaticana a fines del s. XVIII y editados en el s. XIX (Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae Nuper Reperti. Ad fidem codicum Mss. Guelferbytanorum, Gottingensis, Gothani et Parisiensis, Cellis, ed. Georgius Henricus Bode, 1834), constan de tres obras. Un primer autor fechado sobre el s. VI d. C, un segundo autor de la Campania fechado sobre el s. IX y un tercer autor que nosotros, con M^a Consuelo Alvarez Morán ("Notas sobre el Mitógrafo Vaticano III y el Libellus" en CFC, XIV, 1978, p. 207-23), identificamos

con el filósofo inglés Alejandro Neckham (1157-1217). Este autor también es conocido como Alberico por el hecho de que este texto se transmite además en el Códice Reginensis 1290 bajo el título Albrici philosophi Liber Ymaginum Deorum o Liber, junto con otro texto el De imaginibus deorum libellus o simplemente Libellus.

3. Precisamente, a propósito de estos cuatro sentidos, Dante en su Convivium (II, 1) ejemplifica el alegórico con el mito de Orfeo: "Dico che questa sposizione conviene essere litterale e allegorica. E a ciò dare a intendere, si vuol sapere che le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale (...) L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: **si come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce faria mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e faria muovere a la sua voluntade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.**"

4. Cfr. introducción a la ed. cit. p. 20-9.

5. Este concepto "Demogorgón" ya está en el comentario de Lactancio Placido a la Tebaida (IV, 516) de Estacio: "'Et triplicis mundi summum', iuxta picturam illam ueterm, in qua tormenta descripta sunt et ascensio ad deum. Dicit aut deum 'demiourgón', cuius scire nomen non licet. Infiniti autem philosophorum, magorum, Persae etiam confirmant reuera esse praeter hos deos cognituos, qui coluntur in templis, alium principem et maxime dominum, ceterorum numinum ordinatorem, de cuius genere sint soli Sol atque Luna..." (ed. R. Jahnke, Lipsiae, Teubneri, 1898, p. 228); y, así mismo, lo menciona nuestra General Estoria (I, 156 a-b): "Este primero omne fue Demogergon".

6. Además de en este capítulo y en el XIV, Boccaccio cita incidentalmente otras veces a Orfeo, como personaje o como autoridad: I, VII; III, I; V, VII; V, XXV; VIII, II; XIII, XXVI.

7. "Orpheus Calyopis muse et Apollinis fuit filius, ut dicit Lactantius. Huic, dicit Rabanus, Mercurius lyram, nuper a se compertam, tradidit, qua tantum valuit, ut ea movere silvas et flumina sistere et feras mites facere posset. De hoc Virgilius talem recitat fabulam. Eum scilicet amasse Euridicem nynpham, quam cum suo cantu in suam traxisset gratiam, eam sibi iunxit uxorem. Hanc cepit amare Aristeus pastor, et die quadam, dum secus ripas Hebri cum Dryadibus spatialetur, eam capere voluit, que fugiens pede serpentem inter herbas latitantem pressit, qui

revolutus in eam venenato morsu interemit. Quam ob causam gemebundus Orpheus descendit ad inferos et lyra adeo dulciter canere cepit, orans ut sibi restitueretur Euridices, quod non solum ministros inferni in sui pietatem traheret, sed et umbras in oblivionem penarum suarum deduceret; ex quo factum est, ut illi a Proserpina Euridices restitueretur hac lege, ne illam, nisi perdere vellet, respiceret, denec devenisset ad superos; qui cum iam proximus esset, nimio videndi Euridicem suam desiderio tractus, oculos in postergantem flexit; ex quo factum est, ut evestigio dilectam iterum perderet. Quam ob causam diu flevit et celibem deducere vitam disposuit. Et ob id, ut ait Ovidius, cum multas suas nuptias postulantes reiecisset, aliisque hominibus celibem vitam ducere suaderet, mulierum incidit odium, et a celebrantibus matronis orgia Bachi secus Hebrum, rastris atque ligonibus cesus atque discerptus est; et eius caput in Hebrum proiectum cum cythara in Lesbion usque delata sunt; ubi cum serpens quidam caput devorare vellet, ab Apolline in saxum versus est. Lyra autem, ut dicit Rabanus, in celum assumpta et inter alias celestes ymagines locata est."

8. "Pulchre equidem et artificiose fictiones he sunt, et ut incipiamus a prima, cur Apollinis et Caliopis dicatur filius videamus. Dicitur autem Orpheus quasi aurea phones, id est bona eloquentie vox, que quidem Apollinis, id est sapientie, et Caliopis, que bonus interpretatur sonus, filia est. Lyra autem illi a Mercurio data est, quia per lyram diversa vocum habentem discrimina, debemus intelligere oratoriam facultatem, que non una voce, id est demonstratione, conficiur, sed ex multis, et confecta non omnibus convenit, sed sapienti atque eloquenti, et bona voce valenti; que cum omnia in Orpheum convenirent, a Mercurio mensuratore temporum eidem concessa dicuntur. Hac Orpheus movet silvas radices habentes firmissimas et infixas solo, id est obstinate opinionis homines, qui, nisi per eloquentie vires queunt a sua pertinacia removeri. Sistit flumina, id est fluxos et lascivos homines, qui, nisi validis eloquentie demonstrationibus in virile robur firmentur, in mare usque defluunt, id est in perpetuam amaritudinem. Feras mites facit, id est homines sanguinum rapacesque, quos sepissime eloquentia sapientis revocat in mansuetudinem et humanitatem. Hic insuper Euridicem habet in coniugem, id est naturalem concupiscentiam, qua nemo mortalium caret; hanc per prata vagantem, id est per temporalia desideria, amat Aristeus, id est virtus, que eam in laudabilia desideria trahere cupit, verum ipsa fugit, quia naturalis concupiscentia virtuti contradicit, et dum fugit virtutem a serpente occiditur, id est a fraude inter temporalia latente; nam apparet minus recte intuentibus temporalia virere, id est posse beatitudinem prestare, cui apparentie si quis credat, se in perpetuam deduci mortem comperiet. Sed quid tandem? Cum naturalis concupiscentia ad

Inferos, id est circa terrena, omnino lapsa est, vir prudens eloquentia, id est demonstrationibus veris, eam conatur ad superiora, id est ad virtuosa, reducere. Que tandem aliquando restituitur, et hoc dum appetitus ad laudabilia dirigitur; sed redditur pacto, ne retro suscipiens respiciat, donec ad superos usque devenerit, id est ne iterum in concupiscentiam talium relabatur, donec, cognitione veritatis et Superum bonorum intelligentia roboratus ad damnandam scelestorum operum spurcitiem, oculos possit in concupiscentiam flectere. Quod autem ob id Orpheus ad Inferos descenderit, debemus accipere prudentes viros non nunquam ratione contemplationis in perituras res et hominum ignavias oculos meditationes deflectere, ut, dum que damnare debeant viderint, que appetenda sunt ferventiori desiderio concupiscant. Fulgentius autem longe aliter sentit; dicit enim dilecte ac perditae et demum reassume Euridicis esse musice designationem, cum Orpheus dicatur quasi orenphone, quod interpretatur vox optima. Euridices autem profunda diiudicatio, et ideo cum in musicis aliud sit armonia ptingorum, et aliud effectus tonorum virtusque verborum etc, ut ubi de Mitologiis."

9. Fulgencio, uno de los grandes exponentes de la corriente alegorizadora en la Antigüedad, en su Mitologiae III, X (ed. Stutgardiae, B.G. Tevbuere, 1970, p. 77-79) nos presenta la primera interpretación etimológica de la fábula de Orfeo. El nombre de Orfeo deriva de "oraia phone", y significa "la mejor voz" y el de Eurídice de "Eur dike", "juicio profundo". Entre los dos completan las dos caras de todas las ramas del arte. Fulgencio repasa las diversas disciplinas del saber de la época: gramática, retórica, dialéctica, geometría, aritmética, astrología, astronomía, medicina, adivinación, música. En esta última la interpretación es más profunda y extensa: Orfeo es la palabra y Eurídice, la armonía tonal. Fulgencio, además, siguiendo a Virgilio en su lectura de la historia, introduce a Aristeo en su comentario. Este nombre deriva de "aristos", "el mejor" y representa al hombre que alcanza los secretos de la armonía. Su interpretación etimológica se repetirá continuamente en los comentaristas medievales como Remigio de Auxerre en su Comentum in Martianum Capellam (Leyden, ed. C. E. Lutz, 1962, IX, 480, p. 310), Reginon Prumiensis Abbas en De Harmonica Institutione, el tercer Mitógrafo Vaticano, John Ridewall en Fulgentius metaforalis, (Leipzig-Berlin, B.G. Teubneri, ed. H. Liebeschütz, 1926, cap. XVIII, p. 123).

Y, lo que es más importante, con ella abrirá la puerta a la consideración de los personajes del relato mítico como portadores de contenido abstracto. Alegorizadores posteriores retomarán con la misma intención el mito y elaborarán interpretaciones de carácter estético.

10. Clemente de Alejandría en Protrepticus I (ed. I.P. Migne, Patrologiae Graeca, t. 8, París, 1844-66, p. 50-68), profundiza en el contenido metafórico de la función de cantor y establece los primeros paralelismos literarios entre Orfeo y la figura de Cristo. Orfeo sedujo con su música a los hombres conduciéndoles a la idolatría. Frente a él, la Palabra de Cristo con su música ha amansado las peores fieras, los hombres en pecado. Se simboliza cada tipo de pecado en una clase de animales. La Palabra desempeña el papel de verdadero civilizador del género humano, con un instrumento que no es la lira, sino el cósmos ordenado por la armonía. Pero a la vez que la Palabra es el Nuevo Cantor, también es la Nueva Canción, mediante la cual Dios se revela al mundo. (Cfr. Eleanor Irwin, "The Songs of Orpheus and the New Song of Christ" in Warden, J.: Orpheus: the Metamorphosis of a Myth, Toronto, 1982, p. 51-62).

11. La interpretación moral arranca del metro 12 del libro 3 de De Consolatione Philosophiae de Boecio (ed. J. O'Donnel, Bryn Mawr, 1984), que presenta a Orfeo en el momento de su fracaso, cuando al volverse atrás pierde a Eurídice. Orfeo representa el alma volando separada del cuerpo y la tierra, pero dejándose llevar por su incapacidad de apartarse de lo temporal: el amor por Eurídice. Esta fábula es admonitoria: nos avisa de los peligros de dejarse arrastrar por las pasiones más bajas. Su explicación alegórica sirvió de base para una gran profusión de variadas interpretaciones como las de Remigio de Auxerre o Guillaume de Conches, entre otros. El primero ve en el texto la traición que los deseos mundanos (el amor por Eurídice) hacen al hombre (Orfeo) que busca el Bien Supremo. Este amor le ha impulsado a volver el rostro y romper la condición impuesta por Plutón. Así, el hombre que se entretiene con las cosas terrenales pierde a Dios. El segundo señala que Orfeo significa la mente y Eurídice el deseo pasional. Ella peca y, aún cuando la virtud, Aristeo, intenta ayudarla, escapa y muere. Orfeo, tras intentar recuperarla, al final reconoce la verdad y se desprende de ella.

Estas mismas ideas se recogen en algunos "integumenta" ovidianos como el de Juan el Inglés entre otros. Su Integumenta super Ovidii Metamorphosis (h. 1234), poemita en latín en dísticos elegíacos, interpreta alegóricamente una selección de los episodios y personajes de las Metamorfosis de Ovidio. Resulta una constante en las alegorías de este autor la exaltación de los valores espirituales sobre los carnales. El mito de Orfeo simboliza, una vez más y de forma muy bella, la lucha entre las dos potencias del hombre. Con un estilo conciso y casi tautológico los versos (X, 407-8): "Pratum deliciae, coniux caro, vipera virus, / Vir ratio, Stix est terra, loquela lira", resumen los elementos míticos y alegóricos. El lector tiene que reconstruir la fábula y la alegoría: Orfeo es lo racional y Eurídice lo carnal. La serpiente -el punto más original respecto

a los comentarios de Boecio- al morderla cuando camina por el campo de las delicias mundanas, le envenena con las malas tentaciones. Orfeo con la elocuencia de su lira logra atravesar la laguna Estigia, la tierra. (Vid. Giovanni di Garlandia, Integumenta ovidii, poemetto inedito del secolo XIII, a cura di F. Ghisalberti, Messina-Milano, 1933).

12. "Sed ut ad ea veniamus, que ad Orphei videntur spectare mortem, est sciendum, ut dicit Theodontius, Orpheum primo Bachi sacra comperisse, et ea iussit apud Traces choris Menadum, id est mulierum patientium menstruum, ut illas illo tempore auferret a commixtione virorum, cum non solum abominabile sit, sed etiam perniciosum viris. Quod cum mulieres post tempus advertissent, et existimassent hoc adinventum ad turpitudinem earum viris detegendam, in Orpheum coniuravere, illumque nil tale suspicantem interfecere ligonibus, et in Hebrum fluvium deiecere."

13. Lactancio (h. 260-340), uno de los principales apologistas entre los primeros cristianos, y gracias al cual conservamos algunos fragmentos de Evémero (s. III a. C.) y de la traducción que hizo Ennio al latín, aplicó el evemerismo en defensa del cristianismo en las Divinae institutiones (ed. Migne, Patrologiaa..., t. 6). En el primer libro señala a Orfeo como introductor de los ritos dionisiacos en Grecia.

14. "Quod caput eius et cythara Lesbos delata sint, dicebat Leontius fabulam non esse, quia sic fama ferebat, Lesbium quendam ex auditoribus eius ea secum devotionis causa Lesbos usque portasse. Quod autem serpens, qui caput Orphei devorare volebat, in lapidem versus sit, intelligo pro serpente annorum revolutiones, que caput, id est nomen Orphei, seu ea que ingenio Orphei composita sunt, cum in capite vigeant vires ingenii, consumere, ut reliqua faciunt, conate sint; sed in saxum ideo versus dicitur serpens, ut ostendatur nil illi posse tempus obsistere; quod quidem huc usque non potuit egisse, quin adhuc famosus existat cum cythara sua, cum ex poetis fere antiquior reputetur."

15. "Preterea sunt qui velint, et inter hos Plinius in libro Hystorie naturalis, huius inventum fuisse auguria ex ceteris animalibus sumi, que primo tantum ex avibus summebantur."

16. "Equo modo opinati sunt quidam eum primum cytharam excogitasse, quantumcunque Amphioni aut Lyno attribuant alli. Fuit enim ex gente Cycona Tracie natus, que, ut Solinus de Mirabilibus mundi affirmat, in evum usque suum, in maximum sui decus sumebat."

17. "De tempore eius non videtur ambigi. Multi enim testantur quod inter Argonautas Colcos cum Iasone accesserit, ut Statius."

18. Eusebio de Cesárea en su Chronicorum, aplica el evemerismo de forma magistral y traza la cronología de toda la historia de la humanidad: bíblica y pagana. Nos indica que Orfeo vivió siendo rey de Atenas Egeo y contemporáneamente a Gedeón: "Eusebius autem in libro Temporum dicit eum fuisse regnante Athenis Egeo. Que quidem satis convenire videntur (...).

	Hebreo	Assyrio	Sicyon.	Athen.	AEgypt.
	Abrahamus	Gedeon	Panyas	Polybus	AEgeus
Anno	749	47	39	37	45
					XIX
					Rampses

Orpheus Thrax clarus habetur, cuius discipulus fuit Musaeus filius Eumolpi" (Chronicorum, II, S. Hieronymo interpret, Patrologiae Graeca, ed. Migne, t. 19, p. 400.)

19. "Leontius autem dicebat hunc non eum fuisse, qui orgica adinvenit, cum illum assereret longe antiquiorem."

20. "Ex quibus aliqui pauci tamen, quos interfuisse creduntur Museus Linus et Orpheus, quadam diuine mentis instigatione commoti carmina peregrina mensuris et temporibus regulata finxere, et in dei laudes muerere (...) De tempore uero ambigit plurimum (...) his etiam additur Orpheus trax. et ob id primi credunt theologi. Paulus autem perusinus longe inniorem poesim esse dicebat non mutatis auctoribus afferens Orpheum, qui ex antiquis inuentoribus scribitur unus temporibus Laomedontis troianorum regis claruisse, circa annos mundi III Mil DCCCCX. Eumque Orpheum ex argonautis fuisse, et non solum successorem Musaeo sed eiusdem Musaei Eumolphi filii fuisse magistrum (...) At tamen ad hec respondebat Leontius arbitrari a doctis grecis plurimus fuisse Orpheos atque Museos. Verum illum ueterem Musaeo ueteri atque Lino contemporaneum grecum fuisse, ubi Trax iunior predicatur. Sane quoniam hic iunior Bachi orgyam adinuenit et Menandrum nocturnos cetus et multa circa ueterum sacra innouauit et plurimum oratione ualuit ex quibus apud coeuos ingentis existimationes fuit a posteris primus creditus est Orpheus, cui opinioni forsitan adherendum est cum quorundam ueterum testimonio constet etiam ante natum Iouem cretensem nonnullos fuisse poetas, cum post raptam a Ioue Europam per Eusebium constat claruisse Orpheum Thraces cum igitur inter se sic discordantes sint; nec ullum satis ualidum testimonium ex antiquis auctoribus ad corroborandas opiniones suas inducant; non satis certum habeo cui fides prestanda sit (...) Quorum ego nec forsam insipide reor poetas Gentiles in componendis poematibus secutos uestigia Vreum ubi diuini homines Sancto pleni Spiritu eo impellente scripsere; et sic alii ui mentis unde uates dicti hoc urgente feruore sua poemata condidere."

21. Es curioso que en una obra como la Divina Commedia, en la que mundo clásico y cristiano conviven estrechamente y en la que se narra un descenso al Hades, no aparezca el mito de Orfeo más que en un pequeño recuerdo. La misma sorpresa expresa Giorgio Padoan, el redactor de la Enciclopedia Dantesca que se ocupa de la entrada "Orfeo" (IV, Roma, Istituto Italiano della Enciclopedia Italiana, 1973, vol. IV, p. 192). Se trata del verso del Inferno, (IV, 140): "E vidi Orfeo, / Tullio e Lino e Seneca morale", donde escuetamente se cita a Orfeo entre aquellos grandes genios de la Antigüedad -Dante mezcla personajes históricos, mitológicos y héroes de la literatura- que, por no haber conocido a Cristo, no pueden entrar en el Paraíso o en el Purgatorio, pero que, por haber seguido el camino de la virtud, han merecido permanecer durante toda la eternidad en un lugar de felicidad puramente natural, el Limbo, situado en el primer círculo del Infierno. Allí tras los poetas y guerreros, desfilan los sabios. No se adorna esta presencia con ningún dato más o atributo de Orfeo, como su lira. De su mención deducimos que Dante considera a Orfeo como un personaje histórico de la Antigüedad griega cuya principal actividad no es el cultivo de la música o de la poesía, sino el de la filosofía. La consideración de Orfeo como filósofo de la talla de Sócrates, Platón, Demócrito, Heráclito, no sorprende a la vista de la creencia medieval generalizada sobre el vate tracio. Por supuesto, su historia de amor con Eurídice no importa y, por eso, en el siguiente círculo del Infierno, el Círculo de los Enamorados, no aparece esta pareja de amantes. Pero curiosamente en las derivaciones castellanas de este pasaje, como el Infierno de los enamorados de Santillana (Poesías completas, Madrid, ed. M.A. Pérez Priego, Alhambra, 1983), o la Visión de Amor de Andújar (Cancionero de Estúñiga, 18, ed. N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987), sí se menciona a Orfeo en su condición de enamorado, según comprobaremos más adelante.

Original me parece el trabajo de Alberto Limentani: "Casella, Palinuro e Orfeo. 'Modello narrativo' e 'rimozione delle fonte'" en A.A.V.V. La parola ritrovata, Palermo, Sellerio, a cura di C.D. Girolamo & I. Paccagnella, 1982, p. 82-98, donde compara el pasaje del encuentro de Dante y Casella en el Canto II del Purgatorio con el de Eneas y Palinuro del libro VI de la Eneida y la despedida de Eurídice y Orfeo ante las puertas del Infierno. En todos los casos los amigos o amantes no pueden abrazarse y han de separarse dolorosamente. Para este crítico, en el episodio de Casella hay una parcial reelaboración cristiana, florentina y personal del mito de Orfeo.

22. Cfr. las consideraciones de Francisco Rico en la introducción a Petrarca, Obras. I. Prosa, Madrid, Alfaguara, 1978, p. XXII. Sobre el poeta de Arezzo volveremos al tratar de Garcilaso y allí recordaremos la presencia -escasa- del mito de Orfeo en su obra poética. De su obra en prosa conviene recordar algunos pasajes

donde aparece fugazmente el mito de Orfeo. Por ejemplo, en el Contra Medicum, donde se contiene una defensa de la poesía y una invectiva contra la escolástica división de las ciencias, se nombra a Orfeo junto a otros poetas primitivos como seres cercanos a la divinidad, pero carentes de la plenitud de la gracia para conocerla:

"De quibus si loqui velim, donec cerebro humido, ac fluenti tanta res insideat, amens ero. Neque enim Amphionis, vel Orphei citara tam duram silicem mouere posset, neque tam hirsutam tigridem lenire; quas tu atque omnes id genus fictiones, ueluti uero aduersas, mira plebei artificis temeritate, condemnas. In quibus, tibi tuique similibus studiose abditus, allegoricus sapidissimus ac iucundissimus sensus inest, quo fere omnis Sacrarum etiam Scripturarum textus abundat; quas te animo irridere non dubito, sed supplitium times" (Libro I). "Primos nempe theologos apud gentes fuisse poetas et philosophorum maximi testantur, et sanctorum confirmat autoritas, et ipsum, si nescis, poete nomen indicat. In quibus maxime nobilitatus Orpheus, cuius decimotavo civitatis eterne libro Augustinus meminit (Libro III). Opere Latine di Francesco Petrarca, a cura di A. Bufano, II, Torino, UTET, 1975, p. 842, 920.

En Secretum, de nuevo vemos la cita al vate tracio, esta vez en boca de Agustín, que avisa a Francesco de que no debe dudar de su camino, no vaya a sucederle lo que a Orfeo al mirar atrás y perder a Eurídice. Para Francisco Rico en Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum, Padova, Antenore, 1974, el autor al escribir esta comparación, pudo tener presente la historia del músico Floriano de Rimini, a quien asimila con frecuencia a Orfeo y exhorta a volver a Italia y abandonar su amor, pues ambos son instados a no mirar atrás:

"A: Que cum ita sint, non tantum locus pestifer relinquendus, sed quicquid in preteritis curas animum retorquet, summa tibi diligentia fugiendum est; ne forte cum Orpheo ab inferis rediens retroque respiciens recuperatam perdas Euridicem. Hec nostri consilii summa est". (Libro III), ed. cit. I, p. 212.

En De vita solitaria, Petrarca alaba la soledad como garantía de fecundidad creativa. Sus ejemplos se toman obviamente del mundo clásico: Homero, Orfeo, Lino, Museo:

"Quid loquar Homerum, poetarum patre, quando superiorum Orphei scilicet et Lini et Musei -sive hos poetas, sive musicos, sive propter artium cognationem, quod quibusdam placet, et musicos credimus et poetas- ad nos vix nomina nuda perveniunt? Hic vero non tantum grecas solitudines sed italicas sic descripsit, ut 'que ipse non viderit' sicut ait Cicero (cecus enim traditur fuisse) 'nos ut videremus effecerit', utque illius ingenii 'non poesim sed picturam quodammodo videamus'. (Libro II), ed. cit. I, p. 504.

En las Epístolas Familiares se valora el estudio de la elocuencia que puede dulcificar al hombre más intratable y duro:

"Non referam tibi nunc que de hac re Marcus Cicero in libris Inventionum copiosius disputat -est enim locus ille notissimus-, nec fabulam Orphei vel Amphionis interseram, quorum ille beluas immanes, hic arbores ac saxa cantu movisse et quocunque vellet duxisse perhibetur, nonnisi propter excellentem facundiam, qua fretus alter libidinosos ac truces brutorumque animantium moribus simillimos, alter agrestes et duros in saxi modum atque intractabiles animos, ad mansuetudinem et omnium rerum patientiam creditur animasse." (9, ed. a cura di U. Dotti: Le Familiari, I, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991, p. 66).

En Seniles, libro 9, se anima a continuar en la labor emprendida al papa Urbano V, uniendo dos historias de las que a propósito de un soneto de Lorenzo el Magnífico volveremos a hablar: la mujer de Lot y Orfeo. "nec ignoras ut vel apud scriptores gentium Orpheus, retro versus, abductam ab inferis suam perdidit Euridicem, vel apud nostros Loth, e Sodomis exeunti, ut salvet animam suam neque post tergum respiciat imperatur; quod vel oblita vel despiciens uxor eius, respiciensque post se, in statuam salis versa, exemplum atque utile condimentum posteris liquit, quo in similibus salliantur, ne insipido rerum gustu ad ea que bene dimiserint animo aut oculis convertant."

Sobre Petrarca vid. también la obra de Ch. Trinkaus: The poet as a philosopher. Petrarch and the formation of Renaissance consciousness, New Haven-London, Yale University Press, 1979 y la muy reciente de F. Rico: El sueño del humanismo: De Petrarca a Erasmo, Madrid, Alianza Universidad, 1993.

23. "Vates a vi mentis appellatos Varro auctor est; vel a viendis carminibus, id est flectendis, hoc est modulantis, et proinde poetae Latine vates olim, scripta eorum vaticinia dicebantur, quod vi quadam et quasi vesania in scribendo commoverentur; vel quod modis verba conecterent, viere antiquis pro vincere ponentibus. Etiam per furorem divini eodem erant nomine, quia et ipsi quoque pleraque versibus efferebant." Tomado de la ed. bilingüe de José Oroz y Manuel A. Marcos, Madrid, BAC, dos tomos, 1983. Señalaremos, además, que Isidoro en sus Etimologías no desarrolla la etimología de Orfeo pero menciona en tres ocasiones a este personaje. Dos de ellas en el capítulo "De Grammatica" dentro de sendos ejemplos virgilianos de figuras retóricas: "anadiplosis" y "similitudo". En la tercera mención (III, 22, 8-9) se refiere en primer lugar a la lira, su etimología, su origen, su composición. Cita a Orfeo por ser el que recibió el instrumento de manos de su inventor, Mercurio. Relata a continuación los poderes mágicos de la música de Orfeo ante la naturaleza y cómo fue catasterizada finalmente la lira.

24. La versión castellana estaba en la biblioteca del Marqués (ms. 10221 Biblioteca Nacional de Madrid). Vid. Mario Schiff en La bibliothèque du Marquis de Santillana, Paris, Emile Bouillon, 1905, p. 333-39. J. Piccus "El traductor español de De genealogia deorum" en Homenaje a Rodríguez Moñino de los hispanistas norteamericanos, Madrid, Castalia, 1966, II, p. 59-75. Sobre la fortuna en general de la obra en España vid. Joaquín Arce, Boccaccio humanista y su penetración en España, Madrid, F.U.E., 1975.

25. Cito por la edición de Angel Gómez Moreno en El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV, Barcelona, PPU, 1990, p. 58, 130; vid. también Francisco López Estrada: Las Poéticas castellanas de la Edad Media, Madrid, Taurus, 1984:

"Los ytálicos prefiero yo -so emienda de quien más sabrá- a los françeses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios, e adórna(n)las e compóne(n)las de fermosas e peregrinas ystorias; e a los françeses de los ytálicos en el guardar el arte, de lo qual los ytálicos, syno solame(n)te en el peso e consonar, no se faze(n) mençión alguna. Pone(n) sonas asy mismo a las sus obras e cántanlas por dulçes e diuersas maneras; e tanto han familiar, açepta e por manos la música q(ue) paresçe q(ue) entrellos aya(n) nasçido aquellos grandes philósofos Orfeo, Pitágoras e Enpédocles, los quales -asy com(m)o algunos descriuen- no(n) solamente las yras de los onbres, mas aun a las furias infernales, con las sonoras melodías e dulçes modulaçiones de los sus cantos aplacaua(n)."

De esta mención se deduce que, siguiendo la tradición alfonsí, Orfeo era considerado entre los filósofos de la Antigua Grecia, como Pitágoras o Empédocles. Además, tenía conocimiento del poder maravilloso de su música, que amansaba las disputas humanas. La alusión a "furias infernales" parece referirse a su descenso al infierno, sin mencionar la historia de su rescate de Eurídice. Es lógico suponer que el Marqués, de cuya poesía nos ocuparemos en nota en el capítulo de Garcilaso, conociera bien la historia de Orfeo y Eurídice a través, entre otras fuentes, de la Genealogía, los Morales de Ovidio o comentarios a la Consolación de Boecio, que estaban en su biblioteca. (Cf. M. Schiff, op. cit., p. 84-8, 174-86).

26. B.L. Ullman, The Humanism of C. Salutati, Padova, Antenore, 1963. R. G. Witt, "Toward a biography of Coluccio Salutati", Rinascimento, 16, (1976), p. 19-34; Hercules at the Crossroads: the life, works and thought of C. Salutati, Durham, Duke Univ. Press, 1983. Vid. también E. Garín, "I cancellieri umanisti della Repubblica Fiorentina da Coluccio Salutati a Bartolomeo Scala", en Libera Cattedra di Storia della civiltà fiorentina, Firenze, Studi Fiorentini, 1963, p. 53-81.

27. Colucii Salutati de laboribus Herculis, ed. B.L. Ullman, Zurich, 1951.

28. Cfr. M^a Consuelo Alvarez Morán: "La tradición mitográfica en la Genealogía deorum y en el De laboribus Herculis" en CFC, 11, (1976), p. 219-297.

29. Commentum Bernardi Silvestris super sex libros Eneide Virgilii, a cura di G. Riedel, Gryphiswaldae, 1924. Vid. G. Padoan, "Tradizione e fortuna del Commento all' Eneide di Bernardo Silvestre", Italia Medioevale e Humanistica, 3, (1960), p. 227-40.

30. Sobre la visión de Coluccio Salutati acerca de Eneas en su Comentario a la Eneida, vid. Virginia Brown & Craig Kallendorf, "Two humanist annotators of Virgil: Coluccio Salutati and Giovanni Tortelli" en Supplementum festivum. Studies in honor of P.O. Kristeller, Binghamton-New York, Medieval & Renaissance texts & studies, ed. by J. Hankins, J. Monfasani, F. Purnell J.R., 1987, p. 65-99.

31. "Diximus ergo poetas in Orpheo delectabilia sequentes Epycurios figurasse. Nam qui non solummodo disputant sed arbitrantur, docent, et tenent voluptatem esse summum bonum delectabilia sine dubio prosequantur. Nec putet aliquis huic sensui quem intendimus deficere poeticam autoritatem."

32. "Traditur autem Orpheus fuisse Threicius in Thraciaque discerptus, et in monte Pangeo, sicuti superius Eratostenis autoritate dictum est, vel in Olympo, qui Macedoniam a Thracia separat, furentibus mulieribus victima tristis fuit. Et hec omnia mistica sunt, quorum sub cortice fabuloso non ignobilis nec ad sensum nostrum impertinens tegitur intellectus. Thracia quidem, que Grece scribitur per ai diptongum, que sonum e penes Grecos habet, secundum Alexandrum significat 'Aphrodite', quod est 'Venus'. Pangeus autem a 'pan', 'totum', et 'geis', 'terra' vel 'terrenum', dicitur."

33. R.G. Witt, "Coluccio Salutati and the Conception of the **Poeta Theologus** in the Fouteenth Century", Renaissance Quartely, 30, (1977), p. 538-63. Vid. un panorama más amplio de esta doctrina, que interdisciplinariamente analiza letra y arte y que se extiende a los ataques de Savonarola hacia el concepto de "Theologia poetica", en S. Meltzoff, Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia Poetica and painting from Boccaccio to Poliziano, Firenze, L.S. Olschki, 1987. También resultan interesantes las aportaciones de Ch. Trinkaus en su obra ya citada, p. 90-113.

34. "Coluccio Salutati's De laboribus and Los doze trabajos de Hércules (1417)", Studies in Philology, 51, (1954), p. 95-106.

35. Firenze, a cura di C. Bianca, L.S. Olschki, 1985.

36. "Nec solum pro divina predictione sive divinis predictis, ut rectius loquar, ponitur -ut in principio dixi- fatum, sed etiam pro divine legis necessitate, sicut apud Virgilium Euridice, quam Orpheus ante concessum aspexerit, questa est:

'Et iterum crudelia retro
fata vocant, conditque natantia sidera somnus'." (II, 5)

37. Ed. B.L. Ullman, Florentiae, L.S. Olschki, 1957.

38. "Hactenus enim ipsa in terrenarum rerum inferno demersa tam dulci modulatione, sicut de Orpheo fabule referunt, hoc est illa eterni dei et divine eternitatis armonia secundum quam misterio sacri baptismatis et ordinis carathere clericalis demumque funiculo religionis deum flectimus, apud inferos cecinisti quod ipsam inferorum duricia superata dono recipere meruisti, lege tamen accepta quod, donec eam ab inferis extraxeris, illam apud inferos respicere non deberes." (cap. VI)

39. Il trattato De Tyranno e Lettere scelte, Bologna, a cura di F. Ercole, Zanichelli Ed., 1942.

40. A cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, Ed., 1947.

41. He utilizado un ejemplar de la edición de 1535, pero sin indicación de lugar (R 21979).

42. "Euridyce uxor Orphei, ab Aristaeo adamata. Quem eum quenque illa fugeret in Sylva, a serpente icta interiit. Pro qua recuperanda Orpheus inferos adiit et carminibus ita flexit, ut eam sibi redderent hac lege, ne respiceret illam donec ad supos redisset. Quod cum prae amore non servasset, iteram eam amissit. Verg. quarto Georg. Alia fuit Eurydice uxor Nestoris."

"Orpheus thrax filius Aeagri vel Apollinis et Calliopes muse, poeta vetus et citharoedus optimus, atque theologus, que dulcedine cantus dicitur feras et saxa, et inferos mouisse. Nam Euridicen uxorem cantus recepit ab inferis, ut supius habes in Eurydice. Instituit autem Orpheus sacra Bacchi, et tandem a mulieribus bacchantibus discerptus fuit licet alii putent ipsum fulmine periisse."

43. He manejado un ejemplar de Elucidarius poeticus sive Dictionarium nominum propriorum uirorum, mulierum, populorum, idolorum, urbium, fluuiorum, montium, caeterorumque locorum quae passim in libris prophanis leguntur. Liber plane nouus ex optimis

quibusque & fide dignis scriptoribus collectus. Coloniae apud Ioan. Gymnicum Anno MDXLIII, en el que no se menciona a Torrentinus y en los preliminares, Robert Estienne se dirige al lector al que informa que ha incorporado nuevos ingredientes en la obra. Sin embargo, las entradas de Eurídice y Orfeo, exactas al Calepino, son mucho más breves que las del Elucidario de Torrentinus y no dependen de ellas:

"Eurydice, uxor Orpheis pro qua recuperanda ferunt Orpheum ad inferos descendisse" (p. 226 a).

"Orpheus, poëta seu uates, Caliope & Apollinis filius, Thrax lyrae studiosissimus extitit, quam dono a Mercurio habuit. Fuit & Orpheus, Oeagri filius unus ex Argonautis, Cyconum rex" (p. 340 r).

44. En una edición de este Dictionarium de 1606, vemos sobre los dos personajes que nos interesan dos entradas muy extensas, donde, a los datos básicos de Torrentinus y las primeras ediciones del Calepino, se añaden frases enteras idénticas a las que, como veremos, se agregan en las posteriores ediciones del Calepino. También se recogen citas clásicas muy conocidas y una referencia a Conti:

"Eurydice, uxor Orphei vatis, cuius amore captus Aristaeus, cum vim illi inferre pararet, illa per auia fugiens, incidit in colubram in herba delitescens, cuius morsu interiit. Orpheus autem uxoris mortem aegerrime ferens, accepta cithara inferos adiit ubi Plutonium Proserpinamque tam suavi carmine demulsit ut ei uxorem ab inferis reducere permittereunt, ea tamen conditione, ne prius eam, quam ad superos redisset, intueretur. Quam legem cum ille amoris impatientia esset praeuaricatus, Eurydice denuo ad inferos est retracta. Virg. 4 Georg."

"Orpheus, Musicus & poeta insignis, genere Thrax, Calliope & Apollinis filius quamquam non defuit qui Oeagri filium faciant, quem a Mercurio, siue ut alii habent, a patre Apolline lyram accepisse ferunt, eamque tantam valuisse ut illius cantu sylvas & saxa monuerit, fluuionem cursum inhibuerit, ferasque mitiores reddiderit. Eurydicem uxorem habuit, quae Aristaeum vim sibi inferre volentem fugiens, a serpente occisa est. Cuius mortem aegerrime ferens Orpheus, accepta lyra ad inferos descendit, Plutoniumque & Proserpinam suo carmine tantopere demulsit, ut Eurydicem sibi restituerunt, id tamen ea lege, ne ante eam, quam ad superos peruenisset, intueretur. Quam legem cum ille amoris impotentia esset praeuaricatus, Eurydice cursus ad inferos retracta est. Quam iacturam aegre ferens Orpheus, coelibem deinde vitam agere statuit, cumque iam multas nuptias reiecisset, aliosque in super a mulierum consortio deterreret, atque in puerorum amores pelliceret, a Maenadibus inter Bacchi sacrificia iuxta Hebrum fluuium occisus & disceptus est, cuius membra passim per agros sparsa, Musae collegerunt, dederuntque ea sepulturae, lyra vero & caput in Hebrum deiecta, ad Lesbon

insulam delata sunt, ubi caput ab incolis sepulturae mandatum est, lyra autem in coelum assumpta. Alii Orpheum, Ciconum regem, Oeagri (a quo Oeagrius appellatur) & Polymnias filium dicunt, atque cum Argonautis Colchos nauigasse, ideosque assumptum, quod iuxta vaticinium Chironis, sirenes praeterite non poterant nisi praesente Orpheo. Orpheus & Linus ambo diis geniti, musici insignes fuere, cum alter eorum rudes atque agrestes hominum animos demulcere, cantusque suauitate non feras modo, sed saxa etiam, sylvasque duceret. Vnde Horat. in Art. Poet. 'Sylvestre ...' Virgil. Ecloga 4 'Non ne ...'. Sunt qui duos Orpheos fuisse dicunt, quorum alterum Colchos nauigasse perhibent. De Orpheo plura, obseruatu digna, vide apud N. Comitem, mythologiae lib. 7 cap. 14."

45. He utilizado la edición Ambrosius Calepinus bergamates professor deuotissimus ordinis Eremitarum Sancti Augustini. Dictionum latinarum et graecarum interpres perspicacissimus, omniumque Cornucopiae vocabulorum insertor sagacissimus: ita, ut in unum coegerit volumen nonium Marcellum, Aestum Pompeium, Marcum Varronem, Servium, Donatum, Vallensemque e Suidae plurimum argiuo functus officio: literariaque palestra, Venezia, 1513.

46. He manejado un incunable de la Biblioteca Nacional (I 426), que no lleva indicación de fecha ni de lugar de edición. He comprobado que ni la voz "Eurídice" ni "Orfeo" se incluyen en el diccionario que sigue a la introducción sobre ortografía, gramática y retórica de la obra. Se menciona a Orfeo a propósito de "Orión", (a quien confunde con Arión) pues cita así el verso 56 de la Égloga VIII de Virgilio: "Orpheo in siluis inter delphinas Orion". Anfión merece una breve explicación, no así Lino, por referirme a los principales vates de la Antigüedad.

47. Sobre este humanista, diplomático al servicio del Papa, obispo de Manfredonia y habilísimo traductor del griego, vid. la introducción de Revilo Pendleton Oliver a su edición de Niccolo Perotti's version of the Enchiridion of Epictetus, Urbana, University of Illinois Press, 1954.

48. Se extiende el autor en dos ocasiones sobre el personaje de Orfeo. En el Epigrama segundo, se refiere a la lira del vate y aprovecha para relatar su origen, su uso por Orfeo, su muerte por la venganza de Venus hacia Calíope por haber intervenido en el juicio sobre Adonis: "varias aiantes in campis fuisse relictas: iter quos remanfisse testudinem: quam cum Mercurius inuenisse consumpta tam carne: se supstitibus neruis: percussu sonum excitasse quem propter ad fititudinem illius composuisse lyram: eam Orpheo tradidisse alii non Orpheo: se Apollini traditam memorunt: uti super diximus, e ab Apolline Orpheo concessam esse & unius ex musis, & est Calliopes filius, et Oeagri. Factam

autem ex cornibus boum Apollinis: e septem in ea chordas appositas iuxta numen septem atlantidum: quod Daia mater eius ex illam numero esset: deinde supre dictas duas: ut representaret numem nouem musam. Late aut suauitatis in modulato fuisse perhibet ut arbores: saxa feras traxisse Orpheus dicat: e cum ad inferos uxorem Euridicem qum res descendisset: oem deorus progeniem laudasse libero per se excepto hunc em obuliuiione ductum pertemisisse. Ob quam eam dum paulo post Orpheus in Olympo monte: q. macedoniam a Thracia diuidit siue ut quomdam volunt in Pangeo Thracie promontorio sedes cantu oblectaret. Bacchas ei libem obiecis: quem eum lacerarent: atque discerperent. Quo facto musas collecta membra sepulture dedisse. Lyras vo stellis figuratam inter sydera collocasse. Apolline id permittente: que laudatus ab Orpheo fuerat: et Ioue ut Apollini id petenti obsequeret alii tradunt Venerem cum Proserpina ante Iouis tribunal de Adone contemdisse. Quibus Caliopem Orphei matre a Ioue iudicem datam quam eum iudicasset Adoni utriusque esse debere: et utramque dimidia anni prete cum possidere indignatam Venerem: que totum sibi concedi voluisse. Orpheum uniuersis Thracis mulieribus obiecis ut amore illius incense frustratim eum discerperent. Sic Orpheo dilaniato caput eius de monte im mare proiectum: in insulam Lesbion fluctuum agitatone peruenisse: sublatumque ab incolis e sepulture traditum fuisse. Eius beneficii gram Lesbios ad musicam artem ingeniosissimos existimari. Lyra aut a musis: ut super diximus in coelum translatam fuisse, sunt que putent Orpheum: que emus puerilem amorem induxerit mulieribus inuisus: ab eis dilaceratum fuisse." (f. liiii.ii de edición de 1501)

En el Epigrama tercero lo cita a propósito de un verso que será corriente en los Diccionarios y manuales como ejemplo de uso del vocablo 'Orpheo' como adjetivo: "Orpheo thracio Orpheum enim huc loco adiectuus est quemadmodum alibi. 'Quidquid in Orpheo rhodope spectasse theatro Dicit: exhibuit Coesar harena tibi'. Ideo aut Orpheus per thracio ponit: q. Orpheus / Ephorus / Museus / thraces fuisse perhibent: siue & Orpheus Oeagri filius unus ex Argonautis Ciconum rex fuit: q. sunt id Thracia siue hemum Orpheam vocant q. hic mons ab Orpheo poeta permum celebratus fuit. Orpheus Calliopes muse e Oeagri filius fuit. Ciconum regis, ut alii volunt Apollinis: hic lyre myrum imodum studiosus fuit quam dono a Mercurio habuit ut super diximus." (f. xcii.ii)

49. "Uxor Orphei, pro qua recuperanda ferunt Orpheum ad inferos descendisse. Alia fuit Nestoris coniunx." (p. 108 r)

50. "Poeta seu vates Calliopes, & Apollinis filius thrax, hic lyre studiosissimus extitit, quam dono a Mercurio habuit. Fuit talius Orpheus Oeagri filius, unus ex Argonautis, Ciconum rex. Orpheus, a, um idem, quod thracius. Mar. 'Quicquid in Orpheo Rhodope spectasse Theatro Dicitur, exhibuit Caesar arena tibi'".

(p. 211 a)

51. Es el caso, por poner un solo ejemplo, del volumen U 4703 de la Biblioteca Nacional, sin indicación de año ni lugar de edición: Ambrosii Calepini Dictionarium, hac postrema editione castigatissimum & locupletissimum factum, cum Adagiorum selectiorum, Italicarum, Callicarum & Hispanicarum vocum additione, que se aproxima mucho al Dictionarium de Charles Estienne, como vimos en nota anterior:

"Uxor Orphei, cuius amore captus Aristaeus, quum vim et inferre pararet, illa per auia fugiens incidit in colubrum in herba delitescens, cuius morsu interiit. Orpheus autem uxoris mortem aegerrime ferens, accepta cithara inferos adiit ubi Plutonium Proserpinamque tam suavi carmine demulsit ut ei uxorem ab inferis reducere permittereunt, ea tamen conditione, ne prius eam, quam ad superos rediisset, intueretur. Quam legem cum ille amoris impatientia esset praeuaricatus, Eurydice denuo ad inferos est retracta. Virg. 4 Georg. 'Restitit, ...'. Alia item fuit Eurydice, Clymeni filia, uxor Nestoris, ex qua ille filios septem & filiam unam suscepit. Homer. 3 Odyss."

"Poëta siue vates genere Thrax Calliopes & Apollinis filius, quem a Mercurio, siue, ut alli habent, a patre Apolline lyram accepisse ferunt, eaque tantum valuisse, ut illius cantu sylvas & saxa mouerit, fluuium cursum prohibuerit, ferasque mitiores reddiderit. Eurydicem uxorem habuit, quae Aristaeum vim sibi inferre volentem fugiens, a serpente occisa est ob cuius mortem Orpheus maxime contristatus, accepta lyra ad inferos descendit, ubi suo cantu a Proserpina uxorem Eurydicem recepit. Sed quum eandem non servata lege a Proserpina sibi imposita, rursum amisisset, coelibem vitam agere statuit quumque iam multas nuptias reiecisset, aliosque insuper a mulierum consortio deterreret, atque in puerorum amores pelliceret, a Maenadibus inter Bacchi sacrificia iuxta Hebrum fluuium occisus & discerptus est, cuius membra passim per agros sparsa, Musae collegerunt, dederuntque ea sepulturae, lyra vero & caput in Hebrum deiecta, ad Lesbos insulam delata sunt, ubi caput ab incolis sepulturae mandatum est, lyra autem in caelum assumpta. Vid. Aeglo. 3 "Non me carminibus..." & c. Alii Orpheum, Ciconum regem, Oeagri (a quo Oeagrius appellatur) & Polymnias filium fuisse dicunt, atque cum Argonautis in Colchos nauigasse, ideoque assumptum, quod iuxta vaticinium Chironis, sirenes praeterite non poterant nisi praesente Orpheo. Sunt qui duos Orpheos fuisse dicant, quorum alterum Colchos nauigasse perhibent. Orpheus-phea-pheum, Denominatiuum, ut Orphea cithara Martial lib. 1 'Quicquid ...'".

52. En Inglaterra, por ejemplo, el primer Dictionary Latino-Inglés, data de 1538 y es obra de Thomas Elyot. En él se incluyen entradas de nombres propios de asunto mitológico. Será Thomas Cooper, en su Thesaurus Linguae Romanae & Britannicae (1565), el

que comience a separar en una sección especial (Dictionary Historicum et Poeticum propria locorum et Personarum Vocabula) estos nombres propios de los comunes. Se refiere a Orfeo en estos términos: "...an auncient Poet and Harper most excellent. He (as the Poetes surmised) did with his Musicke delyte wilde beastes and infernall spirites, and mooued stones with his sweete harmonie: whereby hee recouered his wife Eurydice out of hell".

La estructura de esta obra será copiada en posteriores diccionarios, como el de Thomas Thomas: Dictionary Linguae Latinae et Anglicanae (1587) y otros. La importancia de estos diccionarios ya ha sido puesta de manifiesto por muchos estudiosos que analizan su huella en escritores como Spencer, Milton y Shakespeare. (Vid. De Witt T. Starnes, Ernerst William Talbert: Classical Myth and Legend in Renaissance Dictionaries, Westport, Greenwood Press, 1955).

53. He utilizado el ejemplar R 27782 de la B.N., correspondiente a una edición en dos tomos de Lugduni, 1560.

54. He utilizado el ejemplar R 35032 de la B.N., correspondiente a la edición de Lugduni, 1593.

55. "Casibus aliis diversis mortui": "Orpheus Calliopes et Apollinis filius, quum propter liberalem formam a mulieribus adamaretus ac nihilo minus amore fui captas auersaretur, uel quod effet castissimus, aut (ut aliquibus placet) procliuiore in mares libidine, a Maenadibus inter Bacchi sacrificia orcusus est. Quique saxa et arbores cantu duxerat et leones exarmauerat, duras mulierum ceruices emollire non potuit. Ouidius, lib. 11." (I, p.99)

"Libidinosi et lasciui": "Ferunt Orpheum Tracia detestandae in mares libidinis principem et repertorem fuisse, quum tamen aspernaretur foeminas. Ouid. lib. 10. Metam. Caelius cap. 30, lib. 8." (I, p. 251)

"Citharoedi, Tibicines, cantores et musici": "Orpheum Apollinis et Calliopes filium poetae faciunt principem musae Lyricae, adeo ut fabulentur delinitas eius cantu arbores, suis se locis exeruisse, sensificatus cautes egisse choros, fluuios cursum cohibuisse, exarmatus feras posuisse feritate, et alia id genus incredenda. Quod ideo fictum est, quoniam agrestes et beluino porpe ritu de getes homines ad meliorem uitae cultum redeget. Vnde Horatius in Arte: 'Syluestres homines...' Fingitur etiam ab inferis cantu suo exorasse Eurydicen uxorem, ea lege, ut sequente a tergo non prospiceret, priusquam ad superas auras ambo redissent. Cui legi quum amor nimius stare non permisisset uatem, Eurydicen demum euannisse ferunt. Vergil libro 6 Aened. 'Si potuit manes...' Ab Orpheo Lyra uocatur Haemonia, Threicia, Orphaea, Bistonis, et Bistonis, quod Thrax fuerit natione. Ouidius lib. 4 Trist. 'Haemonia curas attenuasse lyra'.

Idem in Epistl. Threiciam digitis increpuisse lyram". (II, p.99)

"Amor coniugalis": "Orpheus, ut fabulantur poetae, descendit ad inferos, non alia causa, quam ad repetendum Eurydicen uxorem, quam prius multis lacrymis defleuerat. Virg. lib. 4 Georg. 'Ipse caua solans...'. " (II, p. 377)

56. "Eurydice Orphei uxor Aristeum (a quo adamabatur) fugiens morsu colubri in herba latentis interfecta est. Orpheus apud Ovidium lib. 10. Causa uiae est coniunx, in quam calcata uenenum Vipera diffudit, crescentesque abstulit annos. Idem, "occidit in talum serpentis dente recepto". Idem. in Ibin." (I, p. 64)

57. "Orpheum Apollinis et Calliopes filium, poetae faciunt principem Musae lyrica, adeo ut fabulentur delinitas eius cantu arbores fuisse locis exeruisse, sensificatas cantes egisse choros, fluuios cursum cohibuisse, exarmatas feras posuisse feritatem, et alia id genus incredenda. Quod ideo fictum est, quoniam agrestes et beluino prope ritu de gentes homines; ad meliorem vitae cultum redeget. Fingitur etiam cantu suo ab inferis exorasse Eurydicen, ea lege ut sequentem a tergo non prospiceret, priusquam ad superas auras ambo rediissent.

Thracius 'Non me carminibus vincet nec **Thracius** Orpheus' Vir. Buc
Threicius 'Nec non **Threicius** longa cum veste sacerdos' Id. 6 Aen
Vocalis 'Vnde **vocalem** temere secutae Orphea syluae' Hor. 1 Car
Rhodopeius 'Hanc simul & legem **Rhodopeius** accipit Orpheus' Ov.
10

Apollineus 'Vatis **Apollinei** vocalia misit in ora' Id.
13

Ismarius 'Quid pater **Ismario**, quid mater profuit Orpheo' Id. 3 Eleg

Gethicus 'Cerberus audita **Getici** testudine vatis' Polit.

Oeagrius 'Oeagrius illic **Acclinis** malo mediis intersonat Orpheus'
Sta. 5 Syl

Othrysius 'Ab **othry** Thraciae monte: vel **odrysius**, ab **odrysiis** populis **odrysius** vates positi, ad strymomonia plectris' Idem

Blandus 'Aut **blandus** testudine defuit Orpheus' Val. Flac.

1
Citharista 'Thracius **citharista** perdomit' Mar. Cap.

Biston. 'a **Bistonibus** Thraciae populis **Bistonis** ante senis
senis sonat hic lyra' Pont.

Mellifluus 'Tectaque **melliflui** cerneret ora viri' Marullus

Dulcisonus 'Orphea **dulcisonum** potuit fecisse poetam' Pamph.

Melicus 'Et **melicum** aetern lactasses vbere vatem' Quint.

Sonorus 'Stetit ante **sonorum** orphea' Idem

Blandiloquus 'Orphea **blandiloquum** Thebae dicantur amico Hospitio'

Dulcican 'A me dicitur vocabulo capellae' Idem

Pangaens 'A **Pangaeco** promontorio Thraciae cognita **Pangaei** tum
vatis opinio' Idem

Riphaeus 'A **Riphaeis** montibus Scythiae Nec lachrymae potuere
magis, nec plectra **Riphaei** vatis' Calent.

Bistonius 'Bistonius vates flammis Acheronta tonantem Placauit'
Sill.

II

Thrax 'Tam Thrax quo duri tempore regna Herebi' Mart. Cap.

Canorus 'Orpheum visere qui quotidiana saxa et rubora,
corneasque fibras mollit dulcilocanorus arte' Simon."

58. Editada mucho después por Juan Joseph López de Sedano en Parnaso Español, Madrid, Ibarra, 1778, t. IX, p. 259-339.

59. Cfr. Alan S. Trueblood, "The Officina of Ravisius Textor in Lope de Vega's Dorotea", HR, 26, (1958), Simón A. Voster, "Lope de Vega y J. Ravisius Textor: nuevos datos", Iberorromania, 2, (1975), p. 69-103. Aurora Egido, "Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte" y Víctor Infantes, "De Officinas y Polyantheas. Los diccionarios secretos del siglo de oro" en Homenaje a Eugenio Asensio, Madrid, Gredos, 1988, p. 171-84 y 243-57 respectivamente. Pedro Ruiz Pérez, "Los repertorios latinos en la edición de textos áureos. La Officina Poetica de Ravisio Textor" en La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del siglo de Oro, Londres, Tamesis Books, 1990, p. 431-40.

60. Vid. Denis Hay, Polydore Virgil. Renaissance historian and man of letters, Oxford, At the Clarendon Press, 1952.

61. He utilizado el ejemplar: Polydoro Virgilii Vrbinatis, De rerum inventoribus libri octo, Roma, 1576. (B.N. R 27791).

62. "Apud Romanus Numa Pompilius nonae religionis autor fuit, sicut Orpheus sacra liberi patris primus in Graeciam introduxit, quae Orgia vocabantur quo nomine, teste Seruio Super 4 Aened. olim apud Graecos omnia sacra dicebantur, quemadmodum apud Latinos cerimonie. Item initiandi morem atque alia mysteria intulit, Diodorus et Lactant. autores. At Eusebius non plane hoc sentit in 10. de Euangelica preparatione sic scribens: Primus enim omnium ex Phoenicia, Cadmus Agenoris filius mysteria et solennitates deorum Graecie tradidit, simulacrum consecrationes etiam et hymnos, deinde ex Thracia Orpheus". (p. 23-4)

63. "Verum Orpheus, autore Porphyryone, primum poeticam illustravit, deinde Homerus et Hesiodus." (p. 34)

64. "Musicen antiquissimam esse, poete clarissimi testimonio sunt, nam Orpheus et Linus ambo diis geniti, musici insignes fuerunt, cum alter eorum rudes atque agrestes hominum animos demulceret, cantus que suauitate con feras modo, sed saxa etiam, vt fabula tradunt, Syluasque duceret. Horat. in poet. arte: 'Sylvestres...'. Virgilius in ecloga quarta: 'No me carminibus

...'" (p. 43)

65. "Quidam eam non Apollini, sed Orpheo primum tradidisse ferunt, alii vero ab Apolliae post Orpheo concessam volunt. Ad eam qui decantandos faciebant versus, Lyrici poete nuncupati sunt. Reperio insuper (vt nihil quod attinet ad hanc rem, omittatur) septem in ea chordas appositas, iuxta numerum septem Atlantidum, quod Maia Mercuri mater ex illarum numero fuisset, deinde superadditas duas vt repraesentaretur vnum nomen Musarum. Hec autem tantae suauitatis fuisse perhibetur, vt arbores, saxa, feras, veluti supra dictum est, traxisse Orpheus dicatur." (p.47)

66. "apud threces, Zamulsim et Orpheum (...) De herbis autem primus omnium quos memoria nouit, Orpheus accuratissime scripsit, port eum Musaeus (...) ex ceteris vero animalibus adiecit Orpheus..." (p. 51, 67, 74)

67. He utilizado un ejemplar de la edición de Colonia, 1568.

68. "Orpheus: poëta seu uates, Calliopes et Apollinis filius, Thrax, lyrae studiosissimus extitit, quam dono de Mercurio habuit. Fuit Orpheus Oeagri filius unus ex Argonautiis, Ciconum rex."

"Eurydice: uxor Orphei, pro qua recuperanda ferunt Orpheum ad inferos descendisse."

69. El ejemplar que he utilizado es de Londres, 1734-5, en 4 grandes tomos. Igualmente a un tercer Estienne, Henrico, se debe un Thesaurus Graecae Linguae, (Graz, Akademische Druck, U. Verlagsanstalt, 1954, vol. VI, p. 2255: "Apollinis vel OEagri et Musae, poeta Thracius, primum memoratus a Pind. Pyth. 4, 177, ubi v. schol. (313), tum a Tragicis, ut ab AEsch. Ag. 1629, et saepius ab Eurip. aliisque plurimis, quorum fabulas persequitur Bodius in libro De antiq. carm. Orph. aetate atque patria, Gotting. 1838. Duos finxisse nonnullos tradit schol. Apoll. Rh. I, 23. Orpheus Crotoniates, qui Homeri carmina jussu Pisistrati in ordinem redegerit, memoratur a grammat. in Cramer. Aneid. Paris. vol. I, p. 6 fin., I 3 init., et cum aliis nonnullis, ut Arcade s. Camarinaeo, ab Suida..."

70. "ORPHEUS, ei. m [] duarum syllab. Poeta siue vates praestantissimus, Apollinis & Calliopes filius, vel ut alii. OEagri fluvii, & Polymniae Musae. Uxorem habuit Eurydicen, cujus mortuae causa etiam ad inferos descendit, ut illam recuperasset. V. Virg. 4 Georg. 454 & Ovid. 10 Met. 4 & 11 pr. ubi mortem etiam ejus enarrat. Fuit autem Thrax, &, ut quidam volunt, rex Ciconum, qui populi sunt Thraciae juxta Hebrum fluvium habitantes, profectus est cum Argonautis ad vellus aureum. Plura vide apud

Suidam, qui alios etiam hoc nomine poetas fuisse docet. Declinatur Orpheus, eos, ei, ea, & c. Vel latine Orphei, ei, eo, eum. Exempla utriusque inflexionis apud poetas inveniuntur. Orphei Graeco dativo usus est Virg. 4 Georg. 545 "Inferias Orphei lethaea papavera mittes".

Orphea, accusativus, Ovid 11 Met. 5 --- tumuli de vertice cernunt / Orphea percussis sociantem carmina uervis".

Blandus testudine Orpheus Valer. 1 Argon. 187.

Rhodopepeius Ovid. 10 Met. 50.

Sacer Calliopae genus Senec. Herc. OEth. 8.

Thracius Virg. 4 Ecl. 57.

Threicius Hor. 1 Carm. 12.8.

Vocalis Hor. 1 Carm. 12.8.

ORPHEUS, a, um. adj. trisyll. [] ut, vox Orphea. Ovid. 10 Met. pr.

Cantus Orpheus. Claud. Cons. Mall. Theod. 252

Libri Orphei. Claud ad Alechium Quaest. 24. 11. 'Orpheos alii libros impune lacesunt'.

Orpheus, idem quod Thracius. Martial. lib. I, 21. 'Quicquid ...'."

ORPHICUS, a, um, ut Orphicum carmen. Cic. I, de Nat. Deor. 107."

71. Vid. el estudio general del Giusseppina Ledda, Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613), Pisa, Università di Pisa, 1970.

72. Andrea Alciati, Emblemata cum facili et compendiosa explicatione... per Claudium Minoem, Anteverpiae, Henricum et Cornelius Verdussen, 1692, p. 196. El texto de la edición de Daza reza: "Contra los avarientos, o de los que son mejor tratados de los estraños que de los suyos":

"Passando el mar Arión asentado
Sobre el Delfín que de la indigna muerte
Le libertó, siendo en el mar echado,
Cantó con voz suave d'esta suerte:
De más cruel ingenio está dotado
Un avariento que una fiera fuerte,
Pues fiera libertó a quien hombre mata
Y a quien ató de la prisión desata." (Vid. la ed. de

S. Sebastián, Madrid, Akal, 1985, p. 124).

73. He consultado un ejemplar de la edición: De Deis Gentium varia & multiplex Historia, libris sive syntagmantibus XVII comprehensa..., Basileae, Per Ioannem Oposinum, MDLX.

74. Obra claramente tributaria de la de Giraldis y en la que igualmente no hay mención a Orfeo es la del alemán Joannes Basilius Herold, autor de Heydenwelt und irer Götter

anfangcklicher Ursprung (El Mundo pagano), publicado en Basilea en 1554. (Hay ed. facsímil moderna con introducción y notas de Stephen Orgel, New York-London, Garland Publishing, 1979).

75. Lillii Gregorii Giraldi, Opera Omnia, 2 tomos, Lugduni, 1696, II, p. 72-9.

76. "Verum ad ipsum Orpheum me converto, qui in tabula non eo depictus erat habitu, quo illum Philostratus & Callistratus effingunt: hi enim illum in opaco Heliconis nemore propter Olmei fluenta constituere: sed humero tenuis extabat, ut reliquorum imagines poëtarum. Ejus autem caput, erat tiara aureis intexta notis ornatum. 'No puramus', inquit Pico, 'hoc te loco multa de Orpheo dicturum, quod scilicet is est ab omnibus cantatus'. Ego verò, inquam, Pico, quae ad tabulam ipsam cum pertinere, cum vobis placitura arbitrabor, non relinquam. Fuere etenim in ea quinque hoc nomine poëtae, alii licet septem faciant, & duos tantum Herodotus, alterum poëtam, & alterum ex Argonautis unum: quem Herodorus ideo Pherecydes incusat, non enim Orpheum, sed Philammona in Colchos ad vellus aureum navigasse prodidit. At verò Aristoteles, & eum sequutus M. Cicero, nullum fuisse Orpheum putaverunt. Aelianus quoque falsa omnia & fabulosa esse quae de Orpheo traduntur censuit: Bisaltas enim Thraciae gentes literas ignorasse, ejusque nationis id esse proprium afferit. Sed his omissis, poëtas ipsos hoc nomine celebratos commemoremus. Igitur primus Orpheus ex Libethris Thraiae poëta fuit, civitate sita sub Pieria. Plinius tamen & Martianus Sithonem Orphei patriam fuisse contendunt, & ipsa in Thracia. Fuit verò Orpheus Apollinis & Calliopes filius, id quod Asclepiades comprobat: alii verò Polyhymniae dixerunt. Orpheus quidem Crotoniata, cujus Argonauta extant, primi Orphei in suo poëmate personam induisse videtur: is se Oeagri in suo poëmate personam induisse videtur: is se Oeagri fluminis & Calliopes filium cecinit: quem, ut opinor, alii plerique poëtae secuti sunt. Hunc ipsum Lini discipulum multi prodidere, qua tempestate apud Hebraeos Judices rerum summam gerbant & ut scribit Suidas, cum Atheniensium regnum dissolutum est. Sunt qui ante Trojanorum tempora eum claruisse velint undecima generatione, ipsumque XI vel ut alii malunt, IX generationes vixisse. Generationem vero hoc loco interpretari placuit quam Graeci vocant, Latini tum aetatem tum seculum verterunt. Septem autem annorum spacium significare autores tradunt: unde & medici ante duas incidi non oportere puerorum venas praecipunt: atque fostassis de Orpheo ita intelligendum: nam si aliter velimus intelligere, hoc est, spacium vitae humanae, qui fieri poterit ut Orpheus tandiu vixerit? tametsi frequenter, quum apud alio, tum praecipue in Hebraeorum historiis usurpetur."

77. "Poëtae quidem Orpheum à Ciconum mulieribus discerptum laniatumque fuisse fabulantur: quo sit, ut (inquit Plutarchus) nunc usque Thraces suas pulsant uxores, ut Orpheum vlciscantur. Causa necis varia á scriptoribus traditur: alii quidem ferunt, quod pueriles amores amissa Eurydice uxore excogitaverit. Alii, quod cum viros a mulieribus abduceret, ab iis vino correptis laniatus fuerit. Alii, ut Pausanias tradit, quod mortua Eurydice, in Thesprotidis locum Aornon cum vesset, ubi necyomantion fuerat, hoc est, ad evocandas mortuorum umbras locus, umbramque ibi Eurydices evocasset, & evanescente illa potiri non valuisset, sibi ipse manum intulit: ad cuius sepulchrum luscinae nidos & pullos habere traduntur & nusquam suavius canere dicuntur: & hoc quidem, ait Pausanias, Thraces affirmant. Alii sunt qui scribant ideo discerptum, quod cum Deos omnes laudavisset, Dionysium ab eo praetermissum, quid in eum Bacchas immisit: quod parum mihi constat, nam & plerique Orphei in Bacchum hymni adhuc leguntur."

78. Edición consultada la de Venetiis, MDLXXXI. Edición Castellana por M^a Consuelo Alvarez y Rosa M^a Iglesias en Universidad de Murcia, Murcia, 1988.

79. Cfr. C. Álvarez Morán y Rosa M^a Iglesias: "Algunas lecturas de textos latinos en la Mythologia de Natalis Comes" en Homenaje al Prof. D. Lisardo Rubio Fernández, CFC, 20; "Natale Conti, estudioso y transmisor de textos clásicos", Los humanistas españoles y el humanismo europeo. IV Simposio de Filología Clásica, Murcia, Univ. de Murcia, 1990, p. 35-49.

80. "Fuit Orpheus, ut sensit Myrleanus Asclepiades, Apollinis & Calliopes vnus Musarum filius, nam quamvis diuersae fuerunt variorum scriptorum de illius parentibus sententiae, tamen Myrleani sententiam secutus Virgilius ita scripsit in Pollione: 'Non me carminibus...'

Atque Menaechmus illum Apollinis filium fuisse tradidit, cum nullam fecerit de matre mentionem, ut est in his carminibus: 'Pieres immites...'

Apollonius vero libro primo Argonaut. Oeagri & Calliopes filium tradidit fuisse his versibus: 'Atque alios...'

Alii Oeagri & Polymniae, alii Menippes, alii Thamyridis filium fuisse voluerunt, atque Ialemum & Hymenaeum huius fratres fuisse constat;" (Schol. Pind. Pyth. IV 313a)

81. "hunc tanta canendi peritia excelluisse inquiunt, vt fluuii ad eius cantum firmarentur, aues ad uolaret, ferae properarent, syluae, & saxa, & venti, & omnium vel sensu carentium genera accurrerent, vt ait Horatius libro primo Carminum: 'Aut super Pindo,...' De quo ita scripsit etiam Apollonius libro primo Argonaut: 'Hunc referunt...' Et quamvis multi fuerunt Orphei, vt testatur Suidas, omnia tamen caeterorum facinora ad vetustissimum

Thracem Oeagri filium referuntur, qui, vt ait Zezes histo. 299 chil 12. Fuit Herculis coetaneus: ac floruit annis centumante bellum Troianum."

82. "Hic primus omnium apud Graecos de astrologia scripsit, quod ita ait Lucianus in Dialogo de Astrolog. At Graeci nihil vel ex Aethiopibus vel ex Aegyptiis de astrologia audiuerunt, sed illis Orpheus Calliopes & Oeagri filius haec prior explicauit. Hic idem prior omnibus Bacchi sacra in Graeciam introduxit, primusque in monte Baeotiae Thebis, vbi Liber pater natus est, sacra illa, quae Orphica vocata fuerunt, in quibus ipse postea fuit laceratus, instituit: vt ait Lactantius de falsa religione. Hic multa humanae politicaeque vitae vtilia inuenit, vt ait Pausanias in Baeoticis: nam & Deorum initia, & vniuersam theologiam primus aperuit, & nefario: um facinorum expiationes excogitauit, & quibus ritibus iratorum Deorum mentes placarentur tradidit, & multa morborum remedia adinuenit, vt ipse de se ipso testatur in Argonaut: 'Dicere fert animus...' Hic idem scripsit de elementorum inter se generatione mutua, de vi amoris in rebus naturalibus, de Gigantibus cum Ioue pugnantibus, de raptu & luctu Proserpinae, de Ceteris erroribus, de laboribus Herculis, de Idaeorum, & Corybantum sacrorum ritibus, de lapillis, de occultis oraculorum responsis, de Veneris & Mineruae sacrificiis, de luctu Aegyptiorum Osiridis causa, & de illorum lustrationibus: de vaticiniis, de obseruationibus auspiciorum, de situ fibrarum, de somniorum interpretatione, de signis ac prodigiis, deque illorum expiationibus, de expiatione inferorum, de ratione & motu astrorum, quo pacto Dii irati placari possint, de quibus omnibus se scripsisse testatur in initio suorum Argonauticorum. Fuit vir plane sapientissimus Lini auditor, & vt illa aetas ferebat, diuinarum rerum peritissimus. Qui quantae sapientiae fuerit, facile ex his carminibus, quae scripsit in libro de Iapillis, cognoscere licet: 'At quemcunque...'.
Non defuerunt qui Orpheum & Amphionem magos Aegyptios fuisse arbitrari sint, vt ait Pausanias in post Eliacis."

83. "Fama est hunc vxorem habuisse Eurydicen, cuius amore cum flagraret Aristaeus, eamque insequeretur, vt captae vim inferret, illa per loca deuia fugiens a serpente in herba latente ista interiit. Tum fama est Orpheum sumpta cithara ad inferos descendisse, atque cum mirificam quandam lamentationem cecinisset, lacrymas inferis excitasse, vt ait M. Manilius in quinto rerum astronomicarum: 'Hac surgente lyra...'. Plutone deinde placato ac Proserpina seuerissimis mortuorum regibus cantus suauitate non solum obtinuisse, vt ipse post visam Eurydicen in lucem rediret, sed etiam vt ipsam Eurydicen secum abduceret: ea tamen conditione ne prius respiceret, quam ad superos peruenisset, vt ait Ouidius libro decimo & Virgilius libro quarto Georgi. Veruntamen cum amoris impatiens illam contra

leges inferorum respexisset, antequam exisset in lucem, illam amisit. Deinde, qui per Taenarum ad inferos descendisset, & de descensu ad inferos, & de iis quae vidisset apud inferos scripsit, vt ipse testatur in his in Argonauticis: 'Caetera narraui...' Hunc inquiunt cum ad inferos descendisset, ibi Deorum omnium laudes cecinisse, preterquam Liberi patris, quem per obliuionem praetermisit: quare iratus Dionysus furorem suis Bacchis immisit, a quibus apud Hebrum fluuium fuit discerptus, membraque eius per agros sparsa, vt a canibus vorarentur: sed tamen a Musis dicuntur fuisse collecta, & in Dio Mecedoniae loco sepulta, quia supra caeteros Apollinem laudibus mirificis exornasset. Alii dixerunt a Ioue fuisse percussum fulmine in Thracia, sicuti testatur Leonidas in his versibus: 'Conditus a Musis...' Fertur eius caput in Hebrum deiectum cum lyra vi fluminis in Lesbum delatum fuisse, atque ibi sepultum. Lyram autem inter sydera relata, & a singulis Musis, quarum laudes eximie cecinerat, nouem insignibus stellis insignitam. Alii memorant illum post mortem Eurydices caeterarum mulierum coniugium spreuisse, multisque persuasisse hominibus malum ingens esse foeminam, siue mala sit, siue bona: quare cum multi abstinerent a nuptiis foeminarum, ab illis per simulata Liberi patris sacrificia fuit discerptus, vt sensit Apollodorus Cyrenaicus in libro de Diis. Alii turpissimam causam tradiderunt, quam ita attigit Ouidius: 'Ille etiam...' Pausanias in Baeoticis indignatas ait Thracum feninas quod ob cantus suauitatem multos viros secum abduceret: quae cum liberius merum hausissent, illum discerpere. At Gelous Apollodorus in philadelphis iudicem Calliopen electam fuisse inquit a Ioue contenditibus Venere & Proserpina de Adonide: quae cum Adonidem communem adiudicasset, Venus indignata mulieres in Orpheum Calliopes filium concitauit. Alii dicunt ita Venerem vertisse amorem omnium mulierum in Orpheum, vt ab illis rasptim captus, dum inter se contenderent de Orpheo, fuerit Ianiatus. Agatharchides Cnidius libro 22. rerum Asiaticarum Orpheum scripsit mortua Eurydice ad Aorrhum venisse in Thesprotidem vbi peruetus erat oraculum euocandarum animarum: ibi cum Eurydicen sibi adesse putasset, seque deceptum comperisset, sibi mortem consciuisse. Inde scripsit Pausanias lusciniis quae forent circa sepulchrum Orphei in Thracia cantum emittere cereris omnibus suauiore. Alii putarunt Orpheum fulmine ictum concidisse, quod arcana initiorum profanis & rudibus diuulgasset, aiunt Methonem huius fuisse filium, qui habitauit in Thracia, & urbem ibi conditam de suo nomine appellauit, vt ait Plutarchus in problematis. Alii vitae pertaesum post mortem Eurydices sibi manus intulisse inquiunt praemaerore. Qui laniatum a mulieribus fuisse tradiderunt, addunt amnem Heliconem, qui Baphyra apud Diatas vocatus fuit, ex eo tempore se sub terras occultasse, quo mulieres Orpheum occiderunt, ne illius sanguine pollutis foeminis aquas ad expiationes suppeditaret: quem sepultum ad Piteriam scribit Apollodorus libro primo. Dicuntur

Musae grauiter tulisse eius mortem, sed in primis Mnemosyne & Calliope, vt ait Antipater in his carminibus: 'Non quercus,...'."

84. "Hec ea sunt, que de Orpheo memorie sunt prodita ab antiquis: nunc cur ficta sint explicemus. Orpheus Apollinis & Calliopes filius fuisse dicit vel Polymnie, quoniam vir fuit artis dicendi & metro precipue prestantissimus: atque omnes viri boni Deorum filii dicti fuerunt: que animae insignium virorum ex aliqua sphaerarum & e fole praecipue in hec corpora descendisse putaretur. Hic idem cum in rudes ad huc mortales incidisset, qui sine vllo morum delectu, & fine legibus viuerent: ferarumque; ritu per agros nullis conditis tectis vagarent, tantum dicendo, & orationis suauitate valuit, vt ad mansuetius vitae genus homines traduxerit, illos in vnum locum conuocarit, ciuitates condere docuerit, legibusque ciuitatum obtemperare, matrimoniorum federa feruare; quod fuit antiquorum poetarum munus creditum, & est re ipsa, sicut ait Horatium in arte poetica: 'Sylvestres...' Hic vsus est septem chordarum prior instrumento musico, ad septem planetarum imitationem ac rationem, vel longitudinis vel intensionis, vel magnitudinis, vti dictum fuit. Sapiens omnino erat antiquorum illud poetarum genus, non autem, vt ferunt nostra tempora, in sola verborum mensura & metro putabatur vniuersum poeticae facultatis artificium consistere neque adulantes principibus hominibus vt aliquod munusculum aucuparentur, quidquid in mentem veniebat, effutiebatur, sed ea erant carmina poetarum, vt pro sanctissimis legibus haberentur: saepiusque ciuitates de re aliqua contententes tanquam grauissimi iudicis sententia alicuius poetae carmine vsae fuerunt. Hic tanta vi dicendi fuisse dicitur, vt consternatos animos mortalium, & ob aliquam praesentem calamitatem in desperationem lapsos, erexerit & in priorem statu reduxerit, atque ad tranquillitatem reuocarit. Hoc qui facere possit, ceteris hominibus praestantior est iudicandus non que sibi soli viuatur, & vt congestis opib. solus, ita a sapientiae bonis persuant, caeteris hominibus prorsus inutilis, tanquam nusquam esset natus."

85. "Hic igitur placatis inferis, animi perturbationibus scilicet, Eurydicen in lucem ad ducere conatus est, quae, vt nomen ipsum significant, nihil aliud est quam iustitia & aequitas. Fuit rursus ad inferos illa retracta ob nimium Orphei amorem, quia neque iustitiae quidem opus est nimis esse cupidum, cum perturbationes animi placentur rationes; atque si quis paulo fuerit in hac e negligentior aut magis cupidus, tanquam ab aliqua vi externa repellitur, & eodem relabatur. Semper igitur viro bono vigilare conuenit, neque nimis cedere vel honestis cupiditatibus, quae in grauissimas animi perturbationes inducunt. Quod si quis tamen cupiditatibus cesserit, ille postea vel in maximas calamitates illabatur vel in miserrimum mortis genus incidet. Vt igitur moderationem animi affectibus adhibeamus, neque quidquam

nimis ex animo optare vtile esse intelligamus, haec ab antiquis de Orpheo memorie prodita fuerunt. Alii tamen fabulam hanc Eurydices ita explicarunt, vt illam animam esse dicant, quae Orpheo siue corpori nupserit, atque eius amore capitur Aristaeus, quod est vere bonum intelligendum. Ista per herbas ac flores ab eo fugit, & a serpente latente inter hos voluptates necatur, descenditque ad inferos, vnde reuocatur per sonum lyrae, ea nimirum conditione, atque hisce monitionibus vt facile possit a corpore perdi, nisi rationi, legique pareat ac de Orpheo satis, nunc de Musis dicamus."

86. Hyeroglyphica sive De sacris egyptiorum literis commentarii. Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis, Basileae, 1556.

87. En 1419 un sacerdote florentino, Cristoforo de Buondelmonti, compró en la isla de Andros un manuscrito griego: los Hyeroglyphica de Horus Apolo, s. II o IV d. C. En la obrita se daba cuenta del sentido oculto de la escritura sagrada egipcia, tanto del período antiguo como del período romano. Su descubrimiento fue celebrado con júbilo por el círculo neoplatónico de Marsilio Ficino y fue publicado por primera vez por Aldo Manuzio en 1505 y traducido al latín por Bernardinum Trebatium Vencentinum. Los humanistas trataron de buscar un equivalente moderno a estos criptogramas antiguos y esta fue parte de la motivación del surgimiento de libros de emblemas, como los de Alciato, que ya hemos visto. El personaje de Orfeo no se menciona en los Hyeroglyphica de Horus Apolo.

88. Liber XXIII (p. 165 e) SENEX MUSICUS = Cygnus: "Orpheus: Sane Plato Aegypticae doctrina nunquam immemor, cum felicem illam ciuitatem conderet, illic ferme ait Orpheum Calliopes filium, cum a mulieribus foede discerptus excessisset e uita, homine, quod erat, de relicto, in Cygnum emigrasse mutata specie, ut qui insignis Musicus fuerat, Musicam itidem perseuerantias exerceret. Hinc locum mutuatus est Horatius noster, cum in Cygnum abire se scribit ad Mecoenatem 'Iam iam refidunt cruribus aspera / Pelles & album mutor in alitem / superne, nascunturque leues / Per digitos humerosque plumae'. Et cum piscium silentio uocalissimam opponeret harmoniam, ita de lyra canit: 'O mutis quoque piscibus / Donatur a Cygni, si libeat, sonum'. Platoni super Orpheo scribenti adsentitur Aeneas philosophus, qui quidem ubi es Chaldaeorum, Aegyptiorum & Graecorum opinione defunctorum animas euocari posse docet, Orphea Cygni specie euocandum ait. Quod si quis Homerum euocare uoluerit, oportere eum Lusciniae formam indutum apparere: de qua paulo post."

89. Liber XLVII (p. 347 b) CONCORDIA = Lyra: "Bona disciplina: Est & Musarum insigne lyra. Musas Eusebius dictas arbitratur, quod significat honesta bonaque disciplina instituere: easque

Orpheus & Proclus in hymnis religionem hominibus com, monstrasse dicunt, quemadmodum & Orpheo id attribuunt, ut suauisoriae testudinis concentu, hoc est, placidis & apte compositis uerbis fera hominum corda mitigarit, agrestes mores expoliuerit & dispersos uagosque mortales in coetum unum congregarit. Apud Aristophanem legas, per citharae callentem, hominem sapientem, & Gratiis omnibus ornatum, a ueteribus iudicatum. Diuinae quoque literae citharam pro morali uirtute acceperunt, ut pote quae in actione consistat. Et in huiusmodi significatum theologi dictum volunt. Psal. XLIII, in cithara confitebor."

90. Liber LII (p. 380 e) DE CUPRESO: "Orpheus: Et in Lebethris Orpei simulacrum ex cupresso cultum, quod cum Alexandri temporibus sudorem multum emisisset, omnibus eo prodigio perterrefactis, responsum est ab Aristandro uiro sapiente, bene sperandum, si quidem quod nunc opus Alexander aggrediretur, ob rerum gestarum magnitudinem maximus esset sudorem & laborem Poëtis & Musarum cultoribus allaturum."

91. He seguido la edición facsímil de la de Venezia, 1647 realizada por Walter Koschatzky, Graz, Akademische Druck Verlagsanstalt, 1963.

92. "Perche leggesi, che essendo già gli Argonauti stranamente trauagliati da una grave fortuna di mare, sì che temeuano tutti di perire, & hauendo Orfeo fatto voti per la salute di tutti, apparuero due stelle, ouero fiamme sopra il capo delli Castori, che loro didero segno di salvezza..." (p. 102)

93. "Rationalem fabulam dictum est superius illam esse, qua hominem aliquid agentem fingimus et quoniam hominum actiones aut priuatae sunt, aut publicae, sic fabulae istae aut polititae, aut morales, aut oeconomicae, quia aliae ad publicos, aliae ad priuatos pertinent, dici possunt hominem autem agentem fingimus, ut Herculem descentem ad inferos, tot, tantaque monstra superantem, Orpheum lyra tygres ac leones lenientem, Amphionem testudinis sono monentem saxa, caeteraque huius modi, quae partim ex hominum opinione, partim ex historia mihi uidentur emanasse. Ex hominum opinione, quemadmodum de Hercule, quem tot facinora perfecisse credebant, atque etiam in deorum numerum relatum omnes iudicabant. Ex historia autem multa effluxerunt, quae ita a poetis postea immutata sunt, ut licet e ueris incredibilia facta fuerint, possint tamen ad ueritatem quam facillimum redigi quis enim tam ineptus sit, qui non sentiat fieri nullo modo potuisse, ut Orpei lyrae concentu tygres, leonesque, mites redditi fuerint, flumina constiterint, syluae, altissimique montes illum sint insecuti. At si quis diligenter consideret, quid aliud hanc fabulam significare iudicabit, quam Orpheum summa fuisse probitate, et eloquetia virum, qua ferus, et immanes, homines ad

humanitatem allicere potui? id explicat etiam Horatius in pot. ubi inquit: 'Sylvestres...'"

94. "Amor etiam Euridices, & Orphei notus est enim uiuus ad inferos descendit, ut mortuam coniungem ad pristinam vitam, & incolumitatem reduceret, lib. x fab. i." (p. 8).

95. "Orpheus Apollinis & Calliopes, uel (ut alii scribunt) Oeagro fluuii, & Polymniae musae filius tanto dolore ob Eurydicis coniugis mortem affectus est, ut non satis esse duxerit lugere, sed ad inferos quoque ad eam repetendam descendere nihil dubitabit, lib. x. fab. i." (p. 23).

96. "dum per prata imprudens uagaretur, serpentis morsu interiit" (p. 48). "Orpheum detestandae ferunt in mares libidis principem & inuentorem apud Thraces fuisse, cum tamen mulieres aspernaretur." (p. 54)

97. "Eodem anno Orpheus Apollinis, & Calliopes, vel, ut alii scribunt, Oeagri fluuii, & Polymnie musae filius Eurydicen nympham uxorem duxit, sed infausto prorsus omine, et infelici hymenaeo. Nam cum Eurydice per prata una cum aliis nymphis vagaretur, a serpente fuit interempta. Orpheus autem tanto dolore affectus est, ut non modo a lacrymis temperare minime poruerit, sed ad inferos etiam, ut uxorem ad pristinam reduceret vitam, descendit, quo cum peruenisset suauissimo citharae concentu a Plutone impetrauit, ut uxorem ea lege ad superos reduceret, ne prius illam respiceret, quam ad superos fuisset reuersus. At cum se Orpheus abstinere non potuisset, quin uxorem respiceret, illa iterum ad inferos rapta est, quare desperans illam se amplius consequi posse, mulieres omnes maximo osio prosequi, & turpidissimis puerorum amoribus operam dare coepit. Dumque in collem quendam se se recipiens suauissime citharam personare solitus esset, ad illius cantum audiendum multa animalia, & arbores confluebant (...) Orpheus, uti dictum est, Threicias mulieres mulieres aspernatus in earum incidit odium non mediocre, cum igitur Bacchi sacra celebrarent, & Orpheus inter feras & arbores Deorum amores canentem vidissent, in illum impetum fecerunt, ac misere dilacerarunt, tum caput & lyram in hebrum proiecere, quae cum ad Lesbion insulam fuissent iactata, serpens Orphei caput appetens ab Apolline in saxum fuit commutatus Bacchus autem moleste ferens mulieres illas sua sacrificia Orphei sanguine uiolasse in uarias arbores conuertit. (p. 105-7)

98. Descrizione del magnificentissimo apparato e dei meravigliosi intermedi fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl'Ill. ed. Ecc. Sigq. il Sig. Don Cesare d'Este e la Signora Donna Virginia Medici, Florencia, 1585; y Descrizione del apparato e degli intermedi fatti per la Commedia

rappresentata in Firenze nelle nozze di Fernandino Medici e Madama Christina di Lorena gran Duchi di Toscana, Florencia, 1589.

99. "Et insieme seco figurò Orpheo figliulo anch'egli d'Apollo, si come scriue M. Giouan Boccaccio nel quinto libro delle Genealogia degl'Iddei, & questi fiuse l'Authore vn giouine vestito d'habito leggiadro ma che mostraua grauità, & haueua in capo una Thyara & in mano una Lira, la quale egli sonaua, ma que gli figurò un giouane vestito ricamente con la chioma il viso, & il petto, che ardeuano, & i mano gli dette un Cigno; perciò che Phetonte è descritto in questa maniera da Philostrato nel primo libro delle Immagini, & Orpheo anch'egli è descritto nel modo detto da Philostrato il giouane nel primo libro delle sue Immagine, dopo Orpheo, & Phetonte l'Authore fece venir Circe figliuola del Sole..." (p. 35)

100. "De Orpheo et Musaeo, uti aliis optandum erat, qui hactenus illo epidere, unam vel alteram cautionem adscripsissent. Nempe alteram, qua praemoniti fuissent Lectores, nil nevi, aut boni in iis existere, quod ad eos non manuerit illis, qui ea aetate Diuinam Scripturam fide casta seruabant. Alteram ueros: Quae de Diis dicuntur, ea ipsa nunc esse pleraque omnia ut falsa, sic inutilissima. Monstruosum uocat Benedictus Arias Montanus, & sacrilegum, qui autumant ex vanitatibus Deorum carmen constare non posse, hoc est sine Ioue, Baccho, Marte, Vulcano, atque illis innumeris Gentilium Diis. Quare & Victor Giselinus scire monuit sequente Parenesi, quanto pere ista cauenda sint. Ita autem cecinit." (p. 482)

C. Humanistas:

Dentro del círculo de filósofos, artistas, escritores - humanistas, en fin- que supo formar y reunir en torno a sí, Lorenzo el Magnífico (1448-92) en la república florentina, cuna del Renacimiento¹, brillan con luz propia dos personalidades distintas pero unidas por un mismo amor hacia las letras antiguas: Marsilio Ficino (1433-99), principal filósofo del Renacimiento y apasionado rescatador de Platón, y Angelo Poliziano (1454-94), eminente filólogo, comentador y poeta. En torno a estas dos figuras que más nos interesan, analizaremos también el tratamiento de Orfeo en otros autores contemporáneos y amigos suyos: el propio Lorenzo de Medici, Pico della Mirandola (1463-94), Cristoforo Landino (1424-1504), Francesco Filelfo (1398-1481), entre otros².

Ficino ejerció de maestro del joven Angelo Ambrogini que había destacado como precoz traductor de Homero y, reconociendo su dominio de las lenguas clásicas y su vena poética, lo incorporó a su labor de traducción de la obra platónica. Poliziano admiraba mucho a su maestro e, incluso, en poemas panegíricos, parangona su rescate de Platón al de Eurídice por parte de Orfeo en el Hades:

"longe felicior quam Thracensis Orphei cithara veram (ni fallor) Eurydicen, hoc est, amplissimi iudicii Platoniam sapientiam, revocabit ab inferis"³.

Este símil también está presente en su "Carmen" a Bartolomeo Fonzio⁴:

185 "Qualis Apollinei modulator carminis Orpheus
 Dicitur Odrysias allicuisse feras,
 Marmaricos posset cantu mulcere leones
 Quasque niger tigres semper Amanus habet,
 Caucaseo traheret duras e vertice cautes
 Saxaque Sicaniis condita gurgitibus."

Pero, a partir de su descubrimiento de la Poética de Aristóteles, gracias a su contacto en Venecia con Ermolao Barbaro, como ha explicado Vittore Branca⁵, Poliziano va alejando sus iniciales posturas platónicas y ficinianas sobre la poesía como "furor divinus", que comunica el alma con la naturaleza y con Dios, hacia la visión, más aristotélica, de aquélla como labor de imitación de la naturaleza. Poliziano se va adentrando en campos más concretos: en la ciencia de la palabra, la filología. Estas y otras divergencias de pensamiento, que no empañaron una relación de amistad documentada epistolarmente⁶, se reflejarán en el tema que nos ocupa: su diferente visión del mito de Orfeo, como tendremos ocasión de ver ahora.

1. Marsilio Ficino:

Se sale de nuestro campo de estudio y de nuestra preparación filológica el análisis de la riqueza filosófica de Ficino, por otro lado magníficamente expuesta por Paul Oskar Kristeller en su enorme bibliografía⁷ sobre esta figura -escritor, traductor, comentador, aficionado a la astrología, medicina, magia⁸, música, teología-. Nos limitaremos a mostrar, a través de algunos textos, su interés por Orfeo y a sacar algunas consecuencias del mismo.

Sin embargo, podemos recordar brevemente cómo el eje central

de la cosmología ficiniana consiste en la consideración del mundo como una ordenada jerarquía en cuyo más alto lugar se encuentra Dios y, sucesivamente en orden descendente: los ángeles, el alma racional, la cualidad y el cuerpo⁹. De aquí deriva su principio antropológico medular: el hombre participa de la naturaleza espiritual e inmortal de Dios - por eso su alma es inmortal¹⁰- y de la naturaleza física. Se encuentra en el centro de esta cadena jerárquica¹¹, de allí el antropocentrismo inherente a esta filosofía y la reivindicación, frente al medievo, de la especial dignidad del hombre y de sus capacidades espirituales y artísticas. Como consecuencia ética, por medio del cultivo de su mente y de su comportamiento -lo que Kristeller denomina "la experiencia interior"-, el hombre puede ascender a la suprema perfección y felicidad: una directa y eterna contemplación de Dios¹². Este ascenso del alma hacia Dios lo impulsa el principio universal que mueve todo lo existente y que está por encima del intelecto: el amor. Ficino define el amor como un deseo de belleza que lleva al sujeto amante a la unión con el objeto amado y a la transformación de uno en otro y cuyo fin es el gozo. El amor por otro ser humano se ve como una simple preparación para el amor de Dios, meta final del deseo y causa de que las cosas bellas lo sean. De aquí el concepto, tan popularizado posteriormente como mal entendido, del "amor platónico"¹³.

Marsilio Ficino, filósofo con su propia voz, sin embargo, pasa injustamente a la historia del pensamiento occidental como

un eslabón más de la cadena que une a Platón con Kant y Hegel. Su labor de rescate de la filosofía platónica a través de traducciones¹⁴ y comentarios de casi todas sus obras¹⁵ forma un legado inconmensurable que exige nuestra consideración.

Su interés por Orfeo y por su doctrina responde a una derivación del culto tributado a Platón, pues consideraba al tracio como uno de los precedentes de la filosofía platónica. Esta filosofía se remontaba a una venerable tradición cuyos exponentes son los textos falsamente atribuidos a Hermes Trismegisto¹⁶, Zoroastro¹⁷, Aglaofemo, Orfeo, Pitágoras, Filolao, etc, que a su vez entroncaban con la religión cristiana¹⁸. Siguiendo la doctrina de algunos neoplatónicos como Proclo y Olimpiodoro, avalada por la autoridad del bizantino Gemisto Plethon (1355-1452), que influyó directamente sobre Ficino, éste creyó firmemente que Orfeo fue un filósofo de la Antigüedad, discípulo de Moisés y maestro de Pitágoras y de Platón. Su doctrina servía de puente, por tanto, entre la sabiduría clásica y la bíblica, como refleja el Testamento de Orfeo¹⁹. Esta falsa palinodia, muy útil para los apologistas judíos y posteriormente para los cristianos, era conocida por Ficino, pues llevó a cabo una parcial versión latina en 1462, traduciéndolo de la de Jorge de Trebisonda de la Praeparatio Evangelica (XIII, 12) de Eusebio de Cesárea, versión que no publicó hasta 1495 en "Epistola a Martino Uranio, amico mio"²⁰.

Ficino consideraba a Orfeo como uno de los "prisci

theologi", primitivos teólogos que, de entre todas las culturas de la Antigüedad, habían sido verdaderamente inspirados por Dios:

"Prisca Gentilium Theologia, in qua Zoroaster, Mercurius, Orpheus, Aglaophemus, Pythagoras consenserunt, tota in Platonis nostri voluminibus continentur"²¹.

Se deriva de esta creencia la idea central, que formula pensamientos ya presentes en Dante, Petrarca y Boccaccio, como vimos en el anterior capítulo, de que entre la sabiduría pagana y la cristiana no existe contradicción. Incluso considera la doctrina platónica como una "teología" y, por esto, su principal obra se titula Teología Platónica²². Queda, así, justificada moralmente la labor filosófica de Marsilio Ficino ante su propia fe y ante su condición sacerdotal.

Además, -como hiciera con Platón, Proclo, Porfirio, Plotino, Hermes Trismegisto y otros-, tradujo del griego al latín en 1462 las obras atribuidas a Orfeo: Fragmentos, Teogonía Rapsódica, Argonautica e Himnos, aunque no las publicó²³. Su plan de traducciones responde a un orden muy pensado, como ha señalado Sebastiano Gentile²⁴, pues su doctrina sobre la cronología de los "prisci theologi" determina el programa que se trazó para traducirlos del griego al latín. Así, primero fue Hermes Trismegisto, discípulo de Moisés, luego Orfeo, a su vez, heredero del anterior, y más tarde, Proclo, Homero, Hesíodo, hasta llegar a Platón.

Esta creencia en la historicidad de Orfeo y en la autenticidad de las obras juzgadas como suyas fue compartida por

los sabios de la época, como Giovanni Pico della Mirandola, Leonardo Bruni²⁵, o algunos pensadores franceses como Henri Estienne²⁶. Además, se vió reforzada por la autoridad de Suidas, cuyo Lexicon del siglo X, como sabemos, se descubría y publicaba por primera vez en 1499. Suidas distinguía entre siete Orfeos, enumeraba las obras a uno de ellos atribuidas y exponía los principales puntos de su doctrina²⁷. En un ambiente en que se tendía al sincretismo entre lo antiguo y lo cristiano, se creía que las obras órficas podían ser interpretadas, en primer término, como procedentes de una tradición religiosa común, a pesar de la diversidad espacio-temporal de los siete Orfeos, y, en segundo lugar, como fábulas alegóricas que escondían verdades luego reveladas por Cristo.

La relación entre Marsilio Ficino y Orfeo, pues, va más allá de la simple mención de éste en sus obras. El florentino no vio en el cantor un personaje ficticio, protagonista de bellos relatos, ni trató de descubrir significados ocultos en ellos, aunque sí incluye en una de sus epístolas la interpretación del nombre de Eurídice y en De Amore, como veremos más adelante, cita en dos breves ocasiones a la pareja:

"tibi strenue mi Bracci brachium caduceum erit, quo tanquam Mercurius alter attingas, ubi noster ille Iuppiter annuit, ut Plato tandem non semi uiuus surrexerit, sed iam uiuus Plato mi Bracci noster, tantum Eurydicen pulchram, quantum Orpheus adamauit, Eurydicen, inquam, uidiciei scilicet amplitudinem. Sed Orpheus quidem Eurydicen revisurus descendit ad inferos, Plato uero uisurus eandem propediem, ut speramus, ascendet ad superos, felicius procul dubio victurus Florentiae quam Athenis. Quam enim illic optauit quondam uisere Eurydicen, nunc primum Florentiae

uisset, habebitque tota quod mente petebat."²⁸

Entre el filósofo y el poeta se produjo una asimilación de actitudes y doctrinas que acabaron identificándoles. Marsilio fue visto por sus contemporáneos como otro Orfeo. Como señala Warden²⁹, incluso en algunos poemas llega a insinuarse que el cantor tracio se ha reecarnado en el alma del filósofo neoplatónico:

"Marsilius donec divina e sorte daretur
indueret cuius membra pudica libens.
Hinc rigidas cythara quercus et carmine mulcet
atque feris iterum mollia corda facit."

y algunas estatuas del filósofo florentino lo representan con los atributos órficos, como la lira. En sus cartas, Ficino adoptaba versos de los himnos órficos y sus actitudes. Esto se ha de entender en el marco de las reuniones de la Academia Platónica³⁰, recinto vivificado por la mitología clásica, donde incluso cada académico se identificaba con un personaje mítico. Tenían la conciencia de estar viviendo otra edad de oro donde todas las artes renacían, entre ellas la música de Orfeo:

"Hoc enim seculum tanquam aureum liberales disciplinas ferme iam extinctas reduxit in lucem, grammaticam, poesim, oratoriam, picturam, sculpturam, architecturam, musicam, antiquum ad Orphicam Lyram carminum cantum"³¹.

Además de teólogo, Orfeo, cumpliendo un programa político y social, era también civilizador y legislador de los hombres. Conseguía hacer más humano al hombre, dándole la capacidad de amar. De aquí deriva la trascendencia de las teorías órficas sobre el amor incluidas en el De Amore. Commentarium in Convivium

Platonis³², tratado latino escrito hacia 1469, divulgado en italiano en el 74 y publicado en Florencia en 1484³³.

En esta obra, dividida en siete discursos, nueve humanistas platónicos reunidos en la villa de Careggi -regalo de Cosimo di Medici, padre de Lorenzo, a Ficino para la instauración de la Academia Platónica- se turnan para, después de celebrar con un banquete el aniversario del nacimiento y muerte de Platón -que coincidían en 7 de noviembre-, comentar cada uno un discurso de El banquete.

No nos interesa profundizar en la antes apuntada doctrina ficiniana sobre el amor, que tanta huella habría de dejar en tratados como el de León Hebreo o Castiglione, así como en la prosa de ficción y la poesía de la centuria siguiente en todo Occidente³⁴. Nos limitaremos, simplemente, a observar el uso de la autoridad de Orfeo en la magna obra ficiniana.

Giovanni Cavalcanti abre los comentarios asumiendo el papel de Fedro y cita a Orfeo³⁵ en el capítulo II, "Qua regula laudamus sit Amor. Quae sit eius dignitas et magnitudo", como defensor del poderío universal -entre dioses y hombres- del amor:

"Magnus ille quidem, cuius imperio homines et dii, ut diunt, omnes subiiuntur. Nam tam dii apud ueteres quam homines amant, quod Orpheus Hesiodusque significant, dicentes mortalium et immortalium mentes amoris domari."³⁶

Sigue razonando sobre la potestad del amor y explica, al final de este capítulo y en el comienzo del siguiente "Origo Amoris ex Chaos", cómo se trata de un dios, nacido del Chaos.

Aparece Orfeo como el inspirado cantor de una cosmogonía, según nos informan las Argonáuticas (I, 494) de Apolonio y las Argonáuticas orficas³⁷ (v. 421-9), en la que relata el origen del Amor y sus tres principales cualidades: perfección, antigüedad y sabiduría:

"Orpheus in Argonautica, cum de rerum principiis coram Chirone heroibusque cantaret, Mercurii Trismegisti theologiam sequutus: Chaos ante mundum posuit, et ante Saturnum, Iovem, caeterosque deos. Amorem in ipsius chaos sinu locavit, laudavitque his verbis: 'Antiquissimum, se ipso perfectum, consultissimumque'."³⁸

En el capítulo cuarto: "De utilitate amoris" establece una clasificación entre tres distintos amores: de hombre a mujer, de mujer a hombre, de hombre a hombre. Ilustra cada caso con ejemplos de la Antigüedad clásica. Aparece Orfeo no como autoridad sino como protagonista de una conmovedora historia de amor que le conduce al Infierno. De igual forma actuó Alcestis por su marido Admeto, comparación que ya estableció Eurípides:

"Sed hanc rationem copiosissime explicat Phaedrus: ubi exempla ponit amorum tria. Unum amoris foeminae ad masculum, ubi de Alceste Admeti uxore loquitur, quae pro marito mori voluit. Alterum amoris masculi ad foeminam, ut Orphei ad Eurydicen. Tertium amoris masculi ad masculum, ut Patrocli ad Achillem: ubi ostendit nihil fortiores homines reddere, quam amorem. Allegoriam uero, uel Alcestis, uel Orphei, in praesentia perscrutari non est consilium. Vehementius enim ista uim amoris & imperium exprimunt, si tanquam historia gesta narrentur, quam si per allegoriam dicta putentur."³⁹

En el segundo discurso, el de Pausanias (capítulo I "Deus bonitas, pulchritudo, iustitia, principium, medium, finis"), Cavalcanti se ocupa de definir a Dios y nuevamente acude a la autoridad de Orfeo⁴⁰:

"Trinitatem Pythagorici philosophi rerum omnium mensuram esse uoluerunt (...) Hoc uaticinatus Orpheus, Iouem principium, medium, et finem uniuersi uocauit."⁴¹

Según esto, Júpiter, es decir, Dios, es principio y fin. Contiene en sí todos los dioses, por lo que se puede aceptar la multiplicidad de dioses de la Antigüedad, bajo cuyas formas, como ya apuntara Boccaccio, Orfeo trató de exponer su creencia en un solo Dios⁴². Se explica así el problema filosófico de la unidad en la variedad del cosmos. Quiso verse en la insistencia en el número tres, presente también en Aristóteles y en Virgilio, una premonición órfica en favor de la existencia de la Trinidad⁴³.

En el siguiente capítulo ("Quo pacto diuina pulchritudo amorem parit") Ficino relaciona a Dios con el amor. Cita la comparación de Orfeo⁴⁴ entre Dios y el sol, "comparatio solis ad Deum", símil que, desarrollado largamente por Ficino, se convirtió en un lugar común de la literatura filosófica de la época. Dios es uno pero está presente en todo, es el ojo por el que lo ve todo en sí mismo. El amor procede de Dios y por él crea el mundo. Todo procede del amor:

"Sed diuini solis perpetua et inuisibilis lux una semper omnibus adstat (...) De quo diuine Orpheus cuncta fouens atque ipse ferens super omnia sese."⁴⁵

En el capítulo VIII, la "Exhortatio ad amorem. De amore simplici atque de mutuo" parece que Ficino se detiene en la biografía de Orfeo, pues acude a él como a alguien que sabe por experiencia lo que dice. Cita un pasaje de las Geórgicas (IV 454-506)⁴⁶, donde se relata la historia de la muerte de Eurídice y

se recoge una expresión de enorme raigambre clásica y contenido filosófico: "dulce amarum"⁴⁷:

"Neque uos etiam turbet quod amara miseraque amantium sorte cecinit Orpheus (...) Hunc et Orpheus 'dulce amarum' nominat."⁴⁸

Sigue Cavalcanti insistiendo en el poder del amor y, en el discurso de Erixímaco (III, II: "Amor est autor omnium et servator"), se menciona otro himno órfico, el dedicado al Amor⁴⁹:

"Concordiam uero illis pacis atque amoris praestat uicissitudo, Hinc Orpheus: 'Solus horum omnium tu regis habenas'."⁵⁰

En el capítulo siguiente "Quod sit magister artium et gubernator" se cita de nuevo, apoyando este aserto, el Himno a Eros, 58,4⁵¹: "Hunc merito diuus Orpheus appellauit solertem bigenium, omnium clauas habentem"⁵². El Amor, en boca de Orfeo, consta de dos naturalezas, una sagrada porque procede de Dios y otra profana porque a los hombres se dirige.

Dando un salto al capítulo XI del discurso V "Amor ante necessitatem regnat", vemos que se menciona el Himno 3 dedicado a la Noche⁵³ y el 55, el, ya citado anteriormente, de Venus⁵⁴, para seguir insistiendo en la omnipotencia del amor:

"Duo haec imperia, duobus hymnis cecinit Orpheus. Necessitatis imperium ita in noctis hymno, 'Grauis necessitas omnibus dominatur'. Amoris aut regnum, ita in Veneris hymno 'Tribus fati imperas, et generas omnia, quae in coelo sunt, et quae in terra, et quae in mari'. Diuine Orpheus duo regna posuit, et ea inuicem comparauit, praeposuitque amorem necessitati, cum dixit illum tribus fati, in quibus consistit necessitas, imperare."⁵⁵

En el discurso IV, Cristóforo Landino, de cuya labor como

poeta y prosista hablaremos más adelante, releva a Cavalcanti en la palabra. Expone el pensamiento de Aristófanes, pero no cita a Orfeo en todo su discurso. Le sigue Carolo Marsupini con el discurso de Agatón y en el capítulo segundo, "Quomodo pingitur amor, et quibus animae partibus pulchritudo cognoscitur, et generatur amor", concluye con el Himno 60, v. 4-5 de Orfeo, correspondiente a las Gracias⁵⁶:

"Atque hae tres illae gratia sunt, de quibus sic Orpheus 'Splendor, uiriditas, laetitiaque uberrima'. Splendorem quidem uocat gratiam illam et pulchritudinem animi, quae in ueritatis et uirtutis consistit. Viriditatem uero, figurae, colorisque suauitatem haec enim summo pere in inuentutis uiriditate florescit. Laetitiam denique sincerum illud et salubre, et perpetuum, quod in musica sentimus, oblectamentum."⁵⁷

Aquí se refiere Orfeo, entre otras cosas, a otra de sus actividades favoritas: la música. Como señala Ficino en el último discurso (capítulo XIV: "Quibus gradibus diuini furores animam extollunt"): "Omnibus his furoribus occupatum fuisse Orpheum libri eius testimonio esse possunt"⁵⁸, Orfeo, al igual que el bíblico rey David, posee los cuatro furores divinos: báquico, apolíneo, amoroso y poético. Además de sacerdote de ritos báquicos, "mysterium", profeta revelador de verdades religiosas, "vaticinium", y amante, papeles en los que ya ha aparecido el vate con anterioridad, Orfeo asume los de poeta y músico. De la unión de estas cualidades se deriva la elevación de los poetas a categoría de "teólogos" y, por consiguiente, la doctrina, ya comentada a propósito de Boccaccio y Salutati, de la "Theologia poetica". Con ella, además, los humanistas trataban de defenderse

de los ataques que, desde instancias escolásticas, recibían por su acercamiento a la literatura antigua y pagana y por su intento de inversión de la tradicional jerarquización de las disciplinas. Pero, volviendo sobre los cuatro furores que se encarnan en Orfeo, recordaremos que el propio Marsilio Ficino insistió en ellos en su Epístola De Divino Furore⁵⁹ dirigida a Peregrino Alio, donde aprovecha, a propósito del furor poético, para invocar de nuevo la autoridad del vate tracio como definidor de la esencia divina en su Himno a Zeus⁶⁰:

"Itaque Orpheus uates ille divinus: 'Iupiter' -inquit- 'primus est, Iupiter novissimus, Iupiter caput, Iupiter medium, universa autem e Iove nata sunt, Iupiter fundamentum terre ac celi stelliferi, Iupiter prodiit masculus, Iupiter incorruptibilis sponsa, Iupiter spiritus speciesque omnium, Iupiter radix ponti, Iupiter indefessi ignis motus, Iupiter sol et luna, Iupiter rex et princeps omnium, abscondens lucem, rursus emisit ex almo corde operans cogitata."

Orfeo recibe la lira de Mercurio, que le otorga derechos divinos y que pasa a Pitágoras. Las siete cuerdas de este instrumento representan la armonía de los siete planetas. Los mágicos poderes de la lira de Orfeo han de entenderse en el marco de las teorías ficinianas sobre la música que, como derivación de su platonismo, dispersa en varias de sus obras y trata más específicamente en su breve tratado De Rationibus Musicae que dirige a su amigo Dominico Benivenium⁶¹.

Ficino en su vida amó la música y alegró a los académicos con su instrumento, una lira antigua o una lira "da braccio" que se adornaba precisamente con figuras de Orfeo. Para él, la

esencia de la belleza musical estriba en la consonancia⁶² y toma conceptos de la doctrina pitagórica para explicar su origen. Existen dos tipos de música: la divina y la humana. La primera, no perceptible para el oído humano, procede tanto de la mente de Dios como del movimiento de las esferas celestiales, según las reglas de la consonancia⁶³. La música humana, tratando de imitar a la divina, pone en contacto al hombre con el alma del mundo y con Dios, en un fenómeno que recibe el nombre de "coniunctio". La música, un tipo de "spiritu" en forma de vapor penetrante, afecta al ser humano y produce en él efectos portentosos tanto psicológicos como físicos. El canto se divide en dos elementos íntimamente cohesionados: la letra y la melodía. La poesía, como vehículo del contenido intelectual, va dirigida al alma racional, a la que afecta, transformándola; la segunda influye sólo en las potencias inferiores como sensaciones, imaginación y memoria. En esta epístola no podía faltar la mención al músico por antonomasia, Orfeo:

"Que vero a gravi voce quam Orpheus hypatem vocat usque ad acutam quam neatem per medias quas doriones idem nominat procedunt, hac gradatim ratione progediuntur." (Ib. p. 51-2)

De igual modo que con la música, el ser humano se alimenta de otros agentes que poseen asimismo el poder de moverle: el sol, la luz, los olores aromáticos, como el incienso, el vino, y, de manera, particular, los astros y planetas. Walker sostiene que Ficino, incluso, en su afán por vivificar en su persona los modos de la Antigüedad, llegaba a vestirse como Orfeo y a entonar

cantos atribuidos a él y dirigirse al sol, a la vez que se hacían libaciones de vino y se quemaba incienso macho. Las ideas ficinianas sobre teoría musical influyeron en célebres músicos contemporáneos de sólida formación humanística como Francesco Gafori, autor de un tratado Theorica musice (1480) que, además del pitagorismo y platonismo ficiniano, recoge sugerencias del De musica de Boecio⁶⁴.

En el Discurso VI toma la palabra Tommaso Benci, comentando a Sócrates. En el capítulo XVII "Quae comparatio inter pulchritudines Dei, angeli, animae, corporis" aparece Orfeo junto a otro personaje mitológico, Narciso, sobre quien aquel cantó⁶⁵:

"Hinc crudelissimum illud apud Orpheum Narcissi fatum. Hinc hominum miseranda calamitas. Narcissus quidem adolescens, id est, temerarii et imperitii hominis animus, sui uultum non aspicit: propriam sui substantiam, et uirtutem nequaquam animaduertit; sed eius umbram in aqua prosequitur, et amplecti conatur; id est, pulchritudinem in fragili corpore, et instar aquae fluenti, quae ipsius animi umbra est, admiratur..."⁶⁶

Esta presencia del mito de Narciso responde al gusto de Marsilio Ficino, señalado por Kristeller, de interpretar la mitología griega, como también hiciera el propio Platón. Ficino busca con ello una afinidad entre la filosofía platónica y la religión cristiana, a la vez que consigue embellecer su prosa. Así, célebres son sus poéticas alusiones a los mitos de Venus, Cupido y Narciso, por ejemplo, y su huella se descubre años después en escritores como Bembo, Castiglione, León Hebreo o Garcilaso. Como veremos más detenidamente en el capítulo dedicado a la poesía española, Elias L. Rivers⁶⁷, apoyándose en la

monografía sobre Narciso de Louise Vinge⁶⁸, señaló la influencia de este pasaje del De Amore en el personaje de Albanio de la Egloga II garcilasiana.

Tras este repaso por las menciones de Orfeo, insistimos de nuevo en que su historia, aunque se conoce bien, no interesa como tal, sino que se acude a él como una autoridad en tres temas fundamentales: el amor, la divinidad y la música. Ficino tiene el mérito de acercar a los que no sabían griego las doctrinas del gran Platón y de armonizar la trayectoria pagana con la cristiana. Descubre el dinamismo interior del hombre hacia el amor, cómo ha de realizarse en una persona concreta y cómo el hombre desea inmortalizarla. Su influencia en la filosofía occidental no hace falta ponderarla⁶⁹, pero también alcanza a los poetas del Renacimiento, como, por ejemplo, si nos referimos a los que en esta tesis trabajaremos, a Poliziano y Garcilaso. En el primero, amigo y discípulo, se ha señalado su mayor huella en las Stanze⁷⁰ que en el Orfeo, que nos ocupará seguidamente. En el segundo trataremos de detallar el ficiniano deseo de divinizar a la amada a través de la palabra poética, deseo que justamente se sirve para su expresión del mito de Orfeo, con el que se fundirá Garcilaso.

2. Giovanni Pico della Mirandola:

Aunque de un modo menos extenso, junto a Marsilio Ficino conviene trabajar la figura de Pico della Mirandola, el "enfant terrible" del Renacimiento italiano y señalar su tratamiento del

mito de Orfeo.

Su corta vida estuvo marcada por la polémica. Junto a grandes odios, que posiblemente le condujeron a una prematura muerte, concitó exaltadas admiraciones como la de Lorenzo el Magnífico, Savonarola y Poliziano. De ascendencia noble, recibió una exquisita formación humanista en Bolonia, Padua, Pavía y París, interesándose por las culturas antiguas, no sólo por la griega y la latina, sino también, y de manera particular, por la judía y la árabe, en busca siempre de un sincretismo que le llevara a la armonía del saber⁷¹. En él, más que en ninguno de sus contemporáneos, cobra especial fuerza la idea de que todos los sabios de la Antigüedad, y por supuesto Orfeo, fueron portadores de la Verdad divina. Sin embargo, su mentalidad era demasiado abierta para el siglo en que vivió. Tras recibir la condena de la Iglesia por la publicación de sus 900 tesis o Conclusiones, encontró refugio y amistad en el círculo florentino de Lorenzo. Pero el líder del mismo, Marsilio Ficino, mostró ciertas reservas hacia el brillante joven, cuyas tesis no concordaban del todo con las suyas. Por el contrario, fraternal fue la relación entre Pico y Poliziano, amigos desde niños, y hasta en su misma muerte, a menos de un mes de diferencia, quedaron unidos, como señala E. Garin⁷².

En sus obras -cuyo contenido no es el momento de analizar aquí pues de ello se han ocupado brillantemente Garin y otros estudiosos⁷³- encontramos al mismo Orfeo que vimos en Ficino.

Siguiendo sus enseñanzas, Pico considera este personaje como el antiguo poeta y profeta que se enumera junto a Zoroastro, Hermes Trismegisto y Pitágoras, revelador de una doctrina profunda, apta sólo para unos pocos iniciados, presentada bajo poéticas y fantásticas formas. Así, en su Oratio de dignitate hominis⁷⁴, escrita como prólogo a las Conclusiones y tenida como el manifiesto del movimiento humanista, se dice acerca de Orfeo:

"Sed ut ad meae redeam disputationis capita percensenda, attulimus et nostram de interpretandis Orphei Zoroastrisque carminibus sententiam. Orpheus apud Graecos ferme integer, Zoroaster apud eos mancus, apud Chaldaeos absolutior legitur. Ambo priscae sapientiae crediti patres et auctores. Nam ut taceam de Zoroastre, cuius frequens apud Platonicos non sine summa semper veneratione est mentio, scribit Iamblichus Chalcideus habuisse Pythagoram Orphicam Theologiam tamquam exemplar ad quam ipse suam fingeret formaretque philosophiam.

Quin idcirco tantum dicta Pythagorae sacra nuncupari dicunt, quod ab Orphei fluxerint institutis; inde secreta de numeris doctrina, et quicquid magnum sublimeque habuit graeca philosophia, ut a primo fonte manavit. Sed (qui erat veterum mos Theologorum) ita Orpheus suorum dogmatum mysteria fabularum intexit involucris et poetico velamento dissimulavit, ut si quis legat illius hymnos, nihil subesse credat praeter fabellas nugaeque meracissimas."

En su obra de mayor empeño, De Ente et Uno, dedicada a Poliziano, no se menciona para nada a Orfeo. Sin embargo, en su De Heptaplus, VII⁷⁵, comentario a la narración de la creación del mundo en siete días del primer libro de la Biblia, obra que mejor expresa su aceptación de la cábala, se contiene una pequeña y poco relevante referencia al vate tracio:

"Sunt autem carnifices, sunt lictores in hac Dei republica improbi daemones, vilissimo ministerio addicti in poenam antiqui sceleris; hinc illud Pauli: 'Tradidi illum Sathanae in interitum carnis'. Hinc daemonis ultoris etiam apud Orpheum cognominatio, si forte nostris minus credamus. Quemadmodum autem scelera

hominum omnis creatura odit et execratur, ita recta illius vita et institutio omnibus grata est, omnibus placet."

Por último, en este rápido repaso por la obra del conde della Mirandola, hemos de detenernos en su Commento alla canzone d'Amore. Este tratado, en cuidada lengua vulgar, comenta un poema de su amigo Girolamo Benivieni y, allí, sí aparece Orfeo en repetidas ocasiones. Como autoridad en materia de amor, al estilo de las citas del De Amore ficiniano, se trae a colación a Orfeo. De los Himnos atribuidos a Orfeo, el propio Pico ha escrito un comentario: Conclusiones... de modo intelligendi hymnos Orphei. Para él, estos himnos son verdadera teología, puente entre la pitagórica y la platónica:

"Per qual cagione sia posto da Orfeo Amore nel seno di Chaos': Per le cose disopra dichiarate è manifesto perchè da Orfeo è posto Amore nel seno del chaos innanzi a tutti gli altri Iddii, poichè 'chaos' non significa altro che la materia piena di tutte le forme, ma confuse e imperfette. Quando adunque la mente angelica era già piena di tutte le idee, ma ancora imperfette e quasi indistinte e confuse, potevasi chiamare chaos nel quale nacque Amore, cioè desiderio delle perfezione di quelle. (xiv) (...) 'In che modo si ha ad intendere Amore essere il più giovane e il più vecchio di tuttui gli Dei': Avendo esposto le parole di Diotima del nascimento di Amore e dimostrato le parole di Orfeo, che dice Amore essere nato del seno di Caos innanzi a tutti gli altri dei, essere conforme al senso di Platone, resta a dimostrare come 'etiam' non repugna a quello che Agathon dice, Amore essere più giovane di tutti gli altri dei; il che pare manifestamente repugnare a Orfeo che lo pone più antiquo che tutti gli altri dei. (xxii) (...) 'Per qual ragione si dica Venere imperare a tre fati': Non sarà adunque fuori di proposito esporre per qual cagione dice Orfeo Venere imperare a tutti e tre e' fati, il che solo da' fundamenti di sopra dichiarati sarà manifesto." (xxiv)

En segundo término, se recuerda la relación de algunos de los más famosos poetas o sabios de la Antigüedad con otros

hombres, como ejemplo de amor casto entre dos hombres, de relación paterno-filial entre maestro y discípulo:

"Amava di questo casto amore Socrate non solo Alcibiade, ma quasi tutti e'più ingegnosi e leggiadri della gioventù di Atene. Così da Parmenide Zenone, da Orfeo Museo, da Teofrasto Nicomaco, da Senofonte Clinia fu amato, e'quali tutti non desideravano di essequire con loro amati alcuna opera feda, come si credono molti che con la misura de'loro vituperosi desideri misurano e'celesti pensieri di coloro, ma solo per eccitarsi da la bellezza corporale esteriore a riguardare quella dell'anima della persona amata della quale emanò e pervenne quella corporea e, essendo quella dell'anima una partecipazione della bellezza angelica, sorgendo più in su, elevarsi a uno più sublime grado di contemplazione, tanto che si pervenga al primo fonte d'ogni bellezza che è Dio."

Por último, en el comentario a la 'stanza quarta', se desarrolla más extensamente el pensamiento de Platón acerca del amor, comparando la valentía de Alcestis con la cobardía de Orfeo. Ya sabemos que en el Banquete, 179, Fedro en su discurso sobre el amor trae a colación el caso de Orfeo con fines oratorios. Afirma que quien ama a una persona debe ser capaz de dar su vida por ella. Exactamente lo contrario que hizo el cobarde de Orfeo, quien en vez de morir por Eurídice, descendió vivo al Infierno. Los dioses le infligieron un duro castigo, primero mostrándole un fantasma de su esposa y despachándole sin ella, y luego por medio de las mujeres, que le despedazan. Sin embargo, debemos a Eurípides la relación del mito de Orfeo con la historia de Alcestis, joven dispuesta a morir en lugar de su marido Admeto, que al final es salvada por Heracles. En su tragedia Alcestis⁷⁶, donde se contiene la más antigua alusión a los amores de Orfeo y Eurídice (v. 357-362), se habla por primera

vez de la bajada de Orfeo al Hades y del regalo de la recuperación de su esposa con que los dioses premian su bello canto. En un fragmento posterior (v. 965-970), el coro exalta el poder absoluto de la Necesidad, ante la cual son impotentes el canto de Orfeo y la medicina de Asclepio. Sin embargo, el texto nos demuestra cómo la fuerza bruta de Heracles sí logra restaurar la vida de Alcestis. En conjunto, Eurípides parece establecer una comparación entre la actuación de Orfeo con su esposa y la de Heracles con Alcestis. Pico della Mirándola relacionará ambas catábasis, como ya hiciera Ficino, en medio de un discurso sobre el amor perfecto: el de aquel que da la vida por el sujeto amado:

"E di qui puoi intendere con quanto misterio da Platone nel Convivio e nella orazione di Fedro sia posta la fabula di Alceste e di Orfeo, della quale vedremo solo uno anagogico senso alla predetta nostra esposizione conforme, per il quale el la mente di Platone e la profondità di questa materia perfettamente dichiareremo. E adunque l'intenzione di Platone di dimostrare come per alcuna via non sia da sperare di potere aggiugnere alla fruizione della intellecttuale bellezza, se prima in tutto le inferiore potenzie abbandonando, la umana insieme con quelle non si abbandona; né ama perfettamente, cioè d'amore perfetto, chi per amore non muore. Dico di amore perfetto, perché quello amore del quale nel secondo libro dicemmo lui essere immagine del celeste amore può albergare in chi ancora è uomo, conciosacosaché esso nella parte razionale dimori; ma di quello il quale è puro e sinceramente intellettuale, l'antiquità e dignità del quale è ivi da Fedro esposta, non può vestirsi chi prima di questa vita non si spoglia, separando non el corpo dall'anima, ma l'anima dal corpo. Però Alceste perfettamente amò, che all'amato andare volse per morte, e morendo per amore fu per la grazia delli Dei a vita restituita, cioè regenerata in vita, non per corporale ma per spirituale regenerazione (...) Nell'altre potenzie inferiore, o razionale o immaginarie, veggonsi non le idee in sé ma le loro immagine e similitudine, tanto più perfette nella ragione, detta intelletto possibile da' Peripatetici, che nella fantasia ovvero immaginazione, quanto quella è più propinqua all'intelletto; e questo né più leggiadramente né più sottilmente potea dichiarare Platone che per lo essempla da lui addotto d'Orfeo, del quale

dice che, desiderando andare a vedere l'amata Euridice, non volse andargli per morte, come molle e effeminato dalla musica sua, ma cercò modo di andargli vivo, e perciò dice Platone che non poté conseguire la vera Euridice, ma solo un'ombra e uno fantasma di lei gli fu demonstrate. Né altrimenti accade a chi crede, non si spiccando dalle operazione della immaginativa e della parte eziandio razionale, adungere alla vera cognizione delle intellettuali idee, perché non loro in sé e nell'essere suo vero, ma qualche loro fantasma e similitudine, o nello intelletto possibile o nella immaginativa reluciente, vede. Il quale senso benché sia sottile e alto, nondimeno è alle cose tanto conforme che quasi maraviglia mi pare che e Marsilio e ogni altro, preso dalle parole di Platone, non l'abbia inteso; e testimone me n'è la coscienza mia, che la prima volta che mai el Simposio lessi, non prima ebbi finito di leggere le parole sue in questo loco, che nella mente questa verità m'apparve, la quale etiam nel commento nostro sopra'l Convivio e nella nostra poetica teologia più diffusamente esplicheremo. Questo nodo vo' lassare a svolgere a chi legge, che el medesimo serpente che privò Orfeo di Euridice, a lui, cioè a esso Orfeo, insegnò la musica e proibillo per propria morte racquistare l'amata Euridice; nè più oltre vo' scoprire questo secreto 'et qui habet aures audiendi audiat'."

Sin olvidar una pulla hacia Marsilio Ficino, Pico se sorprende de la ausencia de comentarios sobre este pasaje del Convivio platónico. Se concluye el parlamento con una breve nota sobre la serpiente que ocasionó la muerte de Eurídice y la desgracia de Orfeo. Del reptil se dice que enseñó la música al vate y le ayudó a reconquistar a su amada. Es este un detalle novedoso en las exégesis del mito que conozco -de lo que parece darse cuenta el propio autor, por su estribillo bíblico final-; detalle que, además, no se imbrica demasiado bien en el conjunto de esta exposición.

El papel de Orfeo en la obra de Giovanni Pico della Mirandola no es tan fundamental como en la de Marsilio Ficino, ni, como veremos más adelante, en la de su amigo Angelo

Poliziano. Su Orfeo, sin embargo, se sitúa más cerca del "priscus theologus" ficiniano que del fracasado amante polizianesco, protagonista de su Fabula di Orfeo. Sin embargo, Eugenio Garin emparenta la figura del Adán de la Oratio de Hominis Dignitati, con el Orfeo descrito, muy poco antes, por Poliziano en su silva latina Nutricia, que veremos seguidamente: los dos personajes son imagen del poeta y del creador, paralelismo reforzado por la similar etimología griega del término "poesía" y del verbo "crear".

3. Lorenzo el Magnífico:

Brevemente haremos alusión al papel del magnate florentino no como mecenas, sino como artista. Conocido es su soneto dedicado a Ginevra de'Benci, con motivo de su toma de hábito⁷⁷:

"Fuggendo Lot con la sua famiglia
 la città che arse per divin giudizio,
 guardando indrieto il giusto e gran supplizio,
 la donna immobil forma di sal piglia.
 5 Tu hai fuggito, e è gran maraviglia,
 la città che arde sempre in ogni vizio;
 sappi, anima gentil, che'l tuo offizio
 è non voltare a lei già mai le ciglia.
 Per ritrovarti il buon pastore eterno
 10 lassa il gregge, o smarrita pecorella:
 truòvati, e lieto in braccio ti riporta.
 Perse Euridice Orfeo già in sulla porta,
 libera quasi, per voltarsi a quella:
 però non ti voltar più allo inferno."

En éste se establece una comparación tradicional entre dos conocidos pasajes: uno del acerbo bíblico, el de la mujer de Lot (Gén., XIX, 26) y otro del clásico, el de la segunda pérdida de

Eurídice. El símil nos recuerda otros, ya viejos, de ciertos comentaristas de Boecio⁷⁸. Elementos comunes a ambos episodios son la curiosidad, plasmada en la ruptura de la condición impuesta por la divinidad de no volver la mirada hacia atrás⁷⁹, y el castigo subsiguiente a ese incumplimiento: metamorfosis en estatua de sal, pérdida definitiva de Eurídice. El pasaje bíblico abre el soneto y el mitológico lo cierra. En medio se desarrolla, por un lado, una nueva alusión cultural, también bíblica, pero novotestamentaria, y, por otro, una referencia más personal y actualizada. El pasaje evangélico versa sobre la parábola del Buen Pastor (Mt., XVIII, 12-4; Lc., XV, 3-7), que deja a buen recaudo su rebaño para correr en busca de la "smarrita pecorella". El segundo cuarteto se dirige a una segunda persona, Ginevra, a quien, como a Lot y Orfeo, se insta a no volver atrás la mirada en el momento sublime de su renuncia de este mundo. Si ella llegara a escaparse de su monasterio, el Señor, como a la oveja perdida el Buen Pastor, la reincorporaría a la grey.

Al mismo pasaje del mito de Orfeo, el de la frustrada salida de los dos esposos del Hades, se refiere uno de los escritos en prosa de Lorenzo. Se trata del comentario a sus sonetos, donde se incluyen unas palabras que nos interesan en este recorrido por las referencias a Orfeo dentro del círculo florentino del Magnífico y sus protegidos. Justifica que haya comenzado sus sonetos con cuatro dedicados a la muerte de Simonetta Cattaneo. Se manejan conceptos platónicos y cristianos, como que de la

muerte surge la vida:

"E secondo Aristotele, la privazione è principio delle cose create, e per questo si conclude nelle cose umane fine e principio essere una medesima cosa; non dico già fine e principio d'una cosa medesima, ma quello che è fine d'una cosa, immediata è principio d'un'altra. E se questo è, molto convenientemente la morte è principio a questa nostra opera; e tanto più perché chi esamina più sottilmente, troverrà el principio dell'amorosa vita procedere dalla morte, perché chi vive ad amore, muore prima a l'altre cose. E se lo amore ha in sé quella perfezione che già abbiamo detto, è impossibile venire a tale perfezione se prima non si muore quanto alle cose più imperfette. Questa medesima sentenza pare abbino seguito Omero, Virgilio e Dante, delli quali Omero manda Ulisse appresso agl'inferi, Virgilio, Enea, Dante lui medesimo pelustra lo inferno, per mostrare che alla perfezione si va per questa via. Ma è necessario, dopo la cognizione delle cose imperfette, quanto a quelle, morire; perché po'che Enea è giunto a'campi elisii e Dante condotto in paradiso, mai più si sono ricordati dello inferno. E arebbe Orfeo tratto Euridice dello inferno e condottola tra quegli che vivano, se non fussi rivoltosi verso lo'nferno: che si può interpretare Orfeo non essere veramente morto, e per questo non essere aggiunto alla perfezione della felicità sua, di avere la sua cara Euridice. E però il principio della vera vita è la morte della vita non vera. Né per questo pare posto senza qualche buono rispetto la morte per principio de'versi nostri".

Por último, dentro de su poesía religiosa, Lorenzo compone un largo poema titulado "De Summo Bono", que comienza en su segunda tirada con una poco original comparación entre un virtuoso cantor y los míticos Orfeo y Anfión:

"Erano gli orecchi alle parole intesi,
quando una nuova voce a sé gli trasse,
da più dolce armonia legati et pressi.
Pensai che Orphee al mondo ritornasse
5 o quel che chiuse Thebe col suon degno,
si dolce lyra mi pareva suonasse.
'Forse caduta è dal superno regno
la lira ch'era traòlle stelle fisse?
-diss'io-, il ciel sarà senza il suo segno,
10 o forse, come quello antico disse,
l'alma d'alcun di questi trasmutata
nel suonatore per suo destino si misse!'"

4. Cristóforo Landino:

El florentino Cristóforo Landino, célebre poeta, prosista y comentador del círculo de Lorenzo, además de divulgador del platonismo fuera del mismo, no es ajeno al interés que el mito de Orfeo despierta entre sus amigos. En sus poemas latinos⁸⁰ se vale del mismo en diversas ocasiones. Del primero de sus libros, en el poema dedicado a Bartolomeo Scala (24), uno de los más famosos cancilleres de Florencia, se reúnen todos los primitivos y legendarios cantores griegos. Aparecen Anfión, Arión y Orfeo. Más adelante, en texto que ya no transcribo, se citará a Lino, Thamirus, además de a Apolo y las Musas, especialmente Calíope, madre de Orfeo:

25 "Hic avus, o Francisce, tibi cui Musa canora
 arte dedit priscos aequiperare viros,
 nec magis Aoniae gaudent Amphione Thebae,
 cum stupeant dulci saxa coisse lyra,
 quam tua Tyrrheni soliti per templa, per aedes,
 30 organa tam facili cernere pulsa manu.
 Lesbous celeres cantu delphinas Arion
 permulsit, vitreas dum rate findit aquas;
 at Rhodopes gelidis ducebat montibus ursos
 Orpheus et fulvos per iuga summa lupos.
 35 Sed neque per silvas, neque per freta dulcius illo
 hactenus audisse iurat Apollo melos;
 quin et adoptiva Musam de stirpe parentem
 retulit et Musis dignus alumnus erat."

En el dedicado a Bernardo (29), el poeta, interpelando a su amada Xandra, a la que dirige muchas de sus composiciones, compara su dolor por la separación con el de Orfeo ante la muerte de su esposa:

"His nos Xandrinum studiis solamus amorem,
 his desiderium, Xandra, rependo tuum.

25 Tristibus atque elegis insanos ludimus ignes,
 et resonat Xandram pagina tota mihi.
 Illam me Phoebus prima sub luce canentem
 invenit et seras cum subit udus aquas.
 Nec tantum Eurydices discessu fleverat Orpheus
 30 cum peteret Stygios icta dracone lacus,
 quantum ego nunc a te spatio diductus iniquo,
 Xandra; sed hic magno grandius ore sonat.
 Quippe ferunt vires Musae spiratque furorem
 divinum nato Calliopea suo;
 35 et dat carminibus saevos mollire leones,
 Pangaeoque feros ducere monte lupos."

En el Libro Tercero se contiene un elogio a un hermano suyo (4), que termina con una referencia a la imposibilidad de consuelo de Orfeo cuando falleció su esposa:

130 "Nec possunt docti a luctu seducere amici,
 multa licet vera de ratione ferant,
 nec me longa dies, lacrimas quae siccant aniles
 quaeque oblita mali mollia corda levat,
 sed nec Pyerides, quo Manes coniugis Orpheus
 demulsit, possunt me revocare sono.
 135 At tu casta parens felix, quam praevia tanto
 maerori eripuit de tribus una soror;
 nam quos heu luctus, gemitus quos dulcis acerbo
 viventi natus funere concuteret!
 Tu tua sensisses, ah quanto victa dolore,
 140 viscera barbarica dilaniata manu,
 cumque tuo aeternis lacrimis damnata marito
 aerumnas praeter quid tibi vita daret?"

También en su amplia obra en prosa, Cristóforo Landino reflejó su interés por el mito órfico. En sus Disputationes Camaldulenses⁸¹, obra dedicada a Federico de Montefeltro, príncipe de Urbino, Landino desarrolla su pensamiento sobre la vida contemplativa y activa (Libro I), sobre el supremo bien (Libro II) y sobre el sentido alegórico de las obras virgilianas (Libros III y IV). En estos dos últimos libros, aporta su interpretación de los pasajes donde aparece Orfeo. Acerca de la

Eneida y la guerra de Troya:

"Difficultate enim et inopia rei mortalium ingenia acuuntur vincitque omnia labor 'improbis et duris urgens in rebus egestas'. Quam quidem scribendi rationem Graeci quoque secuti sunt, quorum et Orpheum Thracem et Atheniensem Musaeum et Thebanum Linum antiquissimos fuisse accepimus. Verum Lini Musaeique vix vestigia extant, Orphei autem poemata, in quibus multa de vi divina nec pauca de rerum natura continentur, ad eam quam diximus formam coscripta esse facile est cognoscere."

Ya en el libro IV, a propósito del descenso del héroe troyano al Hades y de su encuentro con el vate tracio, relatado en el libro VI de la Eneida, se comenta:

"Infernum igitur plurimis ante Christianum nomen saeculis non solum Hebraei, verum etiam Aegyptii posuerunt. Quae autem post Christum natum nostra religio sine ulla dubitatione de inferis deque poenis, quas apud inferos nocentum animae luunt, affirmat, ea omnia ab Hebraeis, ni fallor, accepimus. Quae vero Aegyptiorum monumentis mandata sunt, ea primus ad Graecos transtulit Orpheus. Haec deinde suis figmentis auxerunt plerique ex Graecorum poetis, quorum principes Homerum, Hesiodum, Euripidem Aristophanemque esse videmus, quos deinde secuti e nostris sunt praeter Maronem Ovidius Sulmonensis et ex Hispania Statius Papinius ac Lucanus et, quem plerique Florentinum fuisse putant, Claudianus.(...) Plato vero eadem disciplina qua et Orpheus imbutus ita singula prosequitur, ut nihil aliud inferorum animis nostris esse velit quam corpus ipsum, quo veluti carcere includuntur."

Y en un pasaje cercano, se recuerda la doctrina del Orfeo teólogo sobre la divinidad. Como Marsilio Ficino en su comentario al Banquete platónico, se cita la célebre definición de Júpiter (fragmento 21a según la recopilación de Kern) y se pone en relación con una sentencia de Virgilio: Buc., 3, v. 60:

"Hunc autem mundi animun veteres theologi et qui illos secuti sunt Platonici saepe Iovem appellant. Hinc Orpheus: Iuppiter, inquit, primogenitus est, Iuppiter novissimus, Iuppiter caput, Iuppiter medium Universa autem e Iove nata sunt. Hinc illud: 'Iuppiter est, quodcunque vides, quodcunque moveris'. Quin et ipse Maro: 'Ab Iove principium, Musae, Iovis omnia plena'."

Menciones de menor trascendencia se suceden en las últimas páginas de las Disputationes⁸². Junto a esta obra, Landino compone otro tratado en forma de diálogo titulado De vera nobilitate⁸³. Este diálogo se imagina habido en 1469 o comienzos de 1470, poco después de la muerte de Piero dei Medici (3-XII-1469) y recrea un episodio posterior al de las Disputationes, donde Piero está próximo a la muerte. Consiste en un tratado sobre la nobleza, al modo de los de Buonaccorso da Montemagno el joven (1428), Poggio Bracciolini (1440) o Baldassare Castiglione, tan de moda en el Humanismo. Se trata de una conversación en una villa propiedad de Poggio Bracciolini en Terranova, entre tres interlocutores: el propio Bracciolini, Lorenzo de Medici y Niccoló Niccoli. La villa está adornada con estatuas a imitación de la villa tusculana de Cicerón y ellas son la ocasión para el diálogo. Lorenzo sostiene el concepto tradicional de la nobleza, que se hereda por nacimiento, mientras Poggio defiende que es fruto de las obras. En esta obra se contiene una breve y poco relevante referencia a Orfeo, equiparado a Homero como uno de los principales poetas griegos, de quien se discute quién fue la madre, nota curiosa pues en las fuentes antiguas la figura problemática no era la madre sino el padre y se dudaba entre Apolo o Eagro:

"Nec dixerit quisquam aut Orpheum aut Homerum eo maxime omnibus Graecis poetis prastitisse, quod alter Creteidos nimphae, alter musae Calliopes filius fuerit, ac non potius quod in eo artificio excelluisset."

Una buena parte de la producción landiniana se ocupa de comentarios o introducciones a obras clásicas: Tusculanes, Eneida, Divina Commedia, Sonetos de Petrarca, etc, bien en latín o bien en lengua vulgar. Recogidas en una excelente edición por Roberto Cardini⁸⁴, nos dan nueva ocasión de tratar sobre la presencia de Orfeo en este autor. Nos referimos a las siguientes obras: Praefatio in Tusculanis, Praefatio in Virgilio, Prolusione Petrarchesca, Prolusione Dantesca, Proemi alle Camaldulenses, Proemio al Commento Dantesco, Orazione Dedicatoria del Commento Dantesco, Introduzione all'Eneide.

"Nunc vero non id vobis oneris imponitur, optimi adolescentes, ut ab ultimis terris aut ab ipsis bonarum omnium artium inventoribus Aegyptiis, longa quadam navigatione et maximis terrarum periculis haec petenda sint, quod prisci illi e Graecia praestantissimi viri Linus, Orpheus, Musaeus, ac deinde Atheniensis Solon, Thales Milesius, Pythagoras et is, quem modo memoravi, Abderites Democritus reliquique multi usque ad Platonem factitarunt."

En este fragmento de la Praefatio in Tusculanis aparece Orfeo en una enumeración que ya nos es familiar, rodeado de los otros cantores míticos griegos, considerados como los inventores de grandes avances de la humanidad. Lo mismo puede decirse de estos dos pasajes de la Praefatio in Virgilio, que reúnen a los más grandes sabios de Grecia, además de los famosos siete.

"Nondum septem sapientibus celebratissima illa Graecia gloriabatur, et iam ab Orpheo, Lino, Musaeo, Amphione illustrata fuerat; neque apud hanc tam doctam nationem quisquam theologus invenitur qui, nisi post natum Hesiodum et non nullos alios poetas, divinas res litteris mandasset. (...) Hinc enim est, domini viri, quod apud omnes nationes semper in maximo homore fuerunt poetae. Hinc Linus, hinc Orpheus, hinc denique Musaeus divinos honores ac etiam templa consecuti sunt. De ortu Homeri

septem fere nobilissimae urbes in controversiam veniunt singulaeque illum sibi civen asciscere conantur."

Siete sabios que vuelven a mencionarse a propósito de los cantores míticos en la Prolusione Dantesca, e igualmente la contienda de la siete ciudades griegas por adjudicarse la patria de Homero:

"Non erano e' morali filosofi quando el medesimo poeta tutti e' precetti che a bene e beato vivere ci adirizano, e non solamente quegli che nell'amministrazione della repubblica e governo degli'esserciti ci fanno dotti, ma nella privata e ociosa vita ci amaestrano, ottimamente dispose. Non si gloriava ancora de' sette savi la famosa Grecia e già da Orfeo, da Lino, da Anfion e era stata celebrata. (...) Di qui è nato che Orfeo e Lino in tanta reverenzia furono che non come uomini mortali, ma come dii immortali furono celebrati. Per Omero sette famose città contesono, e ciascuna con sue argomentazioni farselo cittadino s'ingegnò, a Omero gli Smirnei come a dio el tempio consagrorono."

De nuevo sobre la excelencia de los primitivos cantores griegos y sus lugares de nacimiento se discurre en el Proemi alle Camaldulenses:

"Quam quidem scribendi rationem Graeci quoque secuti sunt, quorum et Orpheum Thracem et Atheniensem Musaeum et Thebanum Linum antiquissimos fuisse accepimus. Verum Lini Musaeique vix vestigia estant; Orphei autem poemata, in quibus multa de vi divina nec pauca de rerum natura continentur, ad eam quam diximus formam conscripta esse facile est cognoscere."

En la Orazione que comenta los sonetos de Petrarca, se alaba la elocuencia que doma los espíritus más salvajes del mismo modo que la música de Orfeo amansaba las fieras, movía las piedras, los árboles y paraba el curso de los ríos; y como la de Anfión, que edificaba muros y ciudades.

"Né altro vollono dire e' poeti che Orfeo potessi con sua citara le fiere far mansuete, muovere e' sassi e le selve e

fermare e' fiumi, se non che poté con suo dolce parlare gl'uomini, e' quali erano alla virtù insensati e quasi di sasso e alla voluttà del corpo furiosi e pieni d'empito, ridurre a civil vita. Né crediate che Anfione potessi per forza di suo canto acozare pietra a pietra e così edificare le mura di Tebe, ma con questa già tante volte nominata eloquenzia poté quel medesimo che Orfeo. E veramente che canto si può trovare più dolce, quale instrumento musico o ben proporzionato, armonia più soave, che una bene temperata orazione la quale sia illuminata di splendore di parele, ornata di spese e acute sentenzie, riferita e piena d'ogni generazione di cose?"

Para ponderar las virtudes poéticas de Dante, ¿qué mejor recurso que compararle con los grandes cantores griegos, que reiteradamente se han ido enumerando en otros comentarios? Así, en el Proemio al Comento Dantesco -interesante estudio sobre la esencia y origen de la poesía⁸⁵ que, en la línea de la defensa de la "Theologia poetica", coincide con la epístola ficiniana De divino furore, que ya nos ocupó- podemos leer:

"Trovò Omero la lingua greca molto già abbondante ed esculpta da Orfeo e da Museo e da altri poeti più vetusti di lui; trovò la latina Virgilio già elimata ed assornata, e da Ennio e da Lucrezio, da Plauto e da Terenzio e altri poeti vetusti amplificata; ma innanzi a Dante in lingua toscana nessuno avea trovato alcuna leggiadria né indotto eleganzia o lume alcuno, e, eccetto le rime, benché ancora quelle sieno inette e roze, niente hanno gl'antichi in che si vegga un minimo vestigio di poeta."

En el mismo texto, se trata de definir la poesía y se alude a sus antiguos orígenes, casi divinos. Se interpretan los mágicos poderes de Orfeo -y más adelante, en texto que no hemos transcrito, los de Anfión- con el prisma del evemerismo, que creíamos olvidado en textos del medievo, como, por ejemplo, en Alfonso X el Sabio⁸⁶. Orfeo civilizó y educó a los hombres salvajes con su doctrina, lo que se expresa poéticamente con la

detención de los ríos y el movimiento de las piedras ante su música:

"E che dal furore divino proceda la facoltà poetica efficacemente lo pruova Platone nel libro che lui intitola Ion, per tre segni: primo, perché gl'uomini non imparano una dell'altre arti se non dopo lungo tempo senza el divino furore, ma e' veri poeti, quali lui afferma essere Orfeo, Omero, Esiodo, Pindaro, ne' suoi poemi pongono certi indizi di tutte l'arti e segni che loro le 'ntesono; (...) Ed è verisimile che ne' primi uomini ne' quali s'eccitò e destò alcuna religione, **statim** nelle laudi di Dio e nelle loro prece ponessino lo 'ngegno e usassino industri di fabricare orazione più elegante e ridurre le parole in certo ordine e collegarle con terminati numeri e piedi. Come veggiamo in Orfeo, el quale per nessuna altra cagione dicono avere con la citara potuto fermare e' fiumi, muovere e' sassi, mitigare le fiere, se non perché con la suavità de' suoi versi poté repimere l'empito e el furore di molti, e' quali nelle forze del corpo fidandosi tutti gl'altri abbattevono e conculcavano, e altri e' quali erono d'efferato ingegno o stupidi o quasi insensati conduse a vita razionale e civile."

El razonamiento evemerista se completa, en perfecta lógica, con la justificación de la consideración divina de Orfeo y Lino en sus extraordinarias cualidades, que provocaron la devoción de sus seguidores y su posterior glorificación.

"Di qui è nato, illustrissimi Signor nostri, che apresso a qualunque nazione sempre grandissimo onore hanno ricevuto e' poeti; di qui è nato che Orfeo e Lino in tanta reverenzia furono che non come uomini mortali ma come dii immortali onorati fussino."

Muy cercano a este comentario, en espíritu y palabras, se encuentra la Orazione Dedicatoria del Commento Dantesco, donde se reiteran los argumentos evemeristas:

"Né altro significano e' poeti inducendo che Orfeo di Tracia antichissimo poeta greco col dolce suono della sua citara potessi fermare e' fiumi e muovere e' sassi e mitigare e fare mansueti gl'orsi, e' lions, e' tigri, se non che tanto poté el parlare suo, e d'ornamenti di parole e di gravità di sentenzie composto, che e gl'animi concitati de' furibondi, e' quali come fiume per

diluvio cresciuto trascorrono in ogni crudeltà, ripremessi, ed e' tardi e grossi ingegni degli indotti e quasi insensati amaestrassi es e' superbi e crudeli mitigassi, in forma che con comune carità insieme vivessino."

Por último, señalaremos que en la Introduzione all'Eneide se insiste en los mismos argumentos acerca del furor poético y la labor educadora de Anfión y Orfeo en los albores de la humanidad, idea que conecta con la de la "prisca theologia". Para explicarlo, posteriormente, la imaginación popular construyó las fantásticas fábulas de los poderes sobrenaturales de su canto. Las palabras con que se expresan los trastornos naturales debidos a la música de Orfeo recuerdan el célebre fragmento horaciano: "unde vocalem temere insecutae / Orphea silvae...":

"Nam quid aliud exprimere voluit antiquitas, cum Amphionis cythera excita saxa Thebanorum moenia structuram coisse fabulata est, nisi durissima quoque pectora molliri et in quancunque velis sententiam traduci divino huiuscemodi artificio posse? Eadem ratione auritas quercus ducit Orpheus amnesque sistit, idest stupidos allicit et summo furore concitos demulcet. (...) In prisca igitur nonne Orpheus ita versatur, ut multa de Deo, multa de angelis, multa de incorporeis mentibus, multa de humanis animis describat?"

En conclusión, para Landino, Orfeo suele ir en compañía de otros cantores griegos: Anfión, Arión, Lino, Hesíodo, Homero. Se preocupa por sus patrias y genealogías. De manera particular, al igual que Boccaccio y Salutati -y que en 1490 Poliziano en su Panestimon-, Landino emprende la defensa de la poesía y analiza su esencia y su origen. Como Ficino en su De divino furore, achaca a la inspiración celeste los poderes y la elocuencia de estos primeros poetas. Pero, por medio de explicaciones de cuño

evemerista que dan marcha atrás, trata de eliminar todo lo que de maravilloso se cuelga en estas leyendas. Bajo la imagen del vate que con su música doma las fieras y mueve árboles y minerales, se encuentra el Orfeo civilizador, un hombre extraordinariamente dotado que enseñó la doctrina a los hombres primitivos, amansando su salvajismo y moviendo sus inteligencias.

5. Francesco Filelfo:

Retrocediendo varias décadas y saliendo del círculo de Lorenzo, comentaremos brevemente la labor precursora de Francesco Filelfo, en lo que se refiere a la recopilación y traducción de textos griegos. Este escritor viajero residió durante siete años en Constantinopla, foco donde se mantenía viva la cultura y la lengua griega. Sobre su amplísimo saber y su biblioteca helénica escribió ya hace tiempo un extensísimo artículo Calderini⁸⁷.

En 1427 Filelfo desembarcó en Venecia con una gran cantidad de códices griegos entre los cuales, según informa una carta suya a Ambrogio Traversasi, escrita el 14 de junio de 1428, se encuentran "Orphei Argonautica et Hymni". Aunque para Calderini, Filelfo no sabía nada de la persona de Orfeo y confundía al poeta con otros personajes del mismo nombre que citaban los lexicógrafos antiguos, como Suidas, podemos deducir que, al igual que muchos de sus contemporáneos, lo consideraba uno de los antiguos poetas, autor de lo que conocemos por Orphica. Así, según la contabilización de Calderini, a lo largo de sus obras cita tres lugares de las Argonáuticas, uno de ellos la bella

descripción del héroe, Jasón, y traduce al latín los primeros versos. Por el contrario, no cita nunca los Himnos, pero sí dos versos traducidos al latín, atribuidos a Orfeo, tomados del Cratilo platónico que corresponden al fragmento 32 de la recopilación de Kern; y también otros de Diódoro Sículo (frag. 165).

Tras encontrar las puertas venecianas cerradas, Filelfo se instaló en Bolonia donde recibió el encargo de la asignatura de retórica en la Universidad, donde, además, enseñó la lengua griega. También tradujo la Retorica ad Alessandro, atribuida a Aristóteles, libro de texto para muchas generaciones. Trasladado a Florencia en 1429 por una discusión académica, entra en contacto con el círculo mediceo de Cosme, padre de Lorenzo. Allí, el 9 de noviembre de ese año, ante doctos florentinos, Francesco pronuncia una "prolusion" que lleva por título: "Oratio de laudibus historiae, poeticae, philosophiae et quae hasce complectitur eloquentiae, pro legendi initio Florentiae habita in publico auditorum, doctorum civiumque consensu", y que ha sido editada recientemente por Lucia Gualdo Rosa⁸⁸. En ella, se habla de Orfeo como uno de los "prisci poeti":

"Quid autem de poetis ipsis dixerimus? Vel quid potius non diximus? Primum, si antiquitas primas possidet nobilitatis partes, quem in hoc genere poetis anteponamus haud habeo. Nemo est illis, inter disciplinarum eruditionisve professores ac principes, profecto nobilior, nam antiquior certe nemo. Etenim, si prisca tempora velimus repetere, primum omnium qui apud Graecos litteram invenerit, Cadmum Agenoris filium qui ex Phoenice navigans Boeotiam incoluerit, eum fuisse tradunt. A quo Linum Thebanum Apollinis, seu -quod alii quidam volunt- Mercurii

et Uranie Musae filium edoctum, tris et ipsum edocuisse perhibent, Orpheum, Herculem, Pronapidem. (...) Quis -inquam- primus Deum aliquem esse, cui reliqua omnia parerent ab eoque regerentur, et ipse intellexit et ut alii intelligerent effecit? Videmus et Orpheum -nam eorum qui ante Orpheum extitissent nulla scripta extant -et theologum habitum esse et multa de divinis rebus cum pie, tum sapientissime cecinisse. (...) Alii vero in Celtis et Gallis Druides et Semnotheos, quorum Aristoteles in magico meminit, primos omnium philosophatos fuisse tradunt. Atlantem ipsi Libyes, cui laboranti Herculem illum Lini familiarem humeris ad honus caeleste successisse poete pulcherrime fabulantur. Phoenices Ochum, Thraces et Zamolxim et Orpheum, Thebani hunc ipsum Linum, Athenienses Musaeum, Eumolpi filium, inventorem philosophiae extitisse contendunt."

Como complemento a su labor docente, Filelfo compuso un Comentario a la obra poética de Petrarca (Venezia, 1519)⁸⁹, autor considerado ya como un clásico. Se une, así, Filelfo a la nómina de comentaristas de Petrarca que cuenta con muchos grandes humanistas: Bembo, Velutello, Gesualdo, Ilicino, Squarciafico... Encontramos en su glosa de los versos donde Petrarca cita a Orfeo: soneto CLVII, Canzone XXVIII, Canzone XLI, resúmenes de los principales datos de este mito. En sus Rime el fragmento más extenso a este respecto es el que acompaña a la Canción XXXII: "Standomi un giorno...", donde se indica:

"Orpheo fu figliolo di Oeagro fiume et di Caliope nympha, il quale havendo Euridice per moglie e quello dum morso d'uno aspido esendo morta discese per quella rihauere alle obscure case di Plutone et quella con le legge la rihebe che non se guardasse indietro et per non hauere il patto obseruato la perde. Si viede per quello al pouerire amor dove da le done othes se li fu morto le quale in solutione trouandolo gli tagliono la testa che gli valse il suo bel et suaue cantare: et li gitono il capo insieme con la lyra nel fiume Hebro et transcorso nel mare peruenuto al'isola di Lesbo et gitatolo lunde alla riva uno serpente comenzado di le cargli sangue avanti che al volto preuise da Appoline et Latona figlioli di Giove fu in sasso transformato. Molti sono queste sopre ditte uissione tutte non li scriveno a M. Laura." (p. ciii r.)

Y en los comentarios a los Trionfi se contiene otro fragmento muy similar, a propósito del capítulo tercero o "Triumphus Amoris", aunque con significativas diferencias. Se hace a Orfeo hijo de Apolo y se relata el origen de su afición musical por intervención de Mercurio. Su instrumento se denomina cítara en vez de lira. Se cita a Aristeo como causante indirecto de la desgracia de Eurídice. Se insiste en el llanto de Orfeo ante Plutón y en su curiosidad amorosa que provoca la ruptura del pacto. Pero lo más trascendental de la concepción de Filelfo sobre este personaje son sus palabras finales, pues distingue entre fantasía o los trágicos amores que acaba de resumir y "vero", su condición de poeta histórico que, junto a Píndaro y Anacreonte, constituyen la gran triada de poetas del amor:

"Son adunque queste cose attribuite ad Orpheo secondo la fantasia poetica: ma nel vero lui fu poeta antiquissimo quale molto nella poesia di dilecto maximamente nel cantare d'amore, so giunge apresso M.F. tre altre poeti: cioè al celo Pyndaro e Anacreonte dicendo ciaschuno di questi illustri poeti hauer celebrato questo studio poetico e in esso secondo la potissima parte hauere cantato d'amore" (p. xxiiii r.)

Sin querer agotar los textos de Francesco Filelfo⁹⁰, creemos que su aspecto más interesante lo constituye su obra de creación: las Satyrae y las Epístolas. En estas últimas⁹¹ apenas encontramos referencias al mito de Orfeo. Solo en el libro cuarto en la carta "Franciscus Philelfus salut. plu. di senatui et populo florentino", leemos una breve definición del personaje como participante en la gesta de los Argonautas y como un gran autor de teogonías:

"Itaque no absurde Orpheus ille in Argonautibis: quicumque tandem is fuerit: quem tamen vetustissimum poetarum fuisse constat: cum loqueretur de summo deo: esse amorem voluit."

En cambio, en su obra poética latina, sus diez libros de Sátiras o "Hecatosticha"⁹², se nos presenta con más frecuencia la figura del vate tracio. En la última del segundo encontramos la primera referencia:

60 "Aspice: quos humeros latos ostendis: ut ore
 Utque oculis & voce uiges compage tenentur
 Membra sua qualem cecinit petiisse carina
 Littora Colchorum raptorem uelleris Orpheus,
 Talis & ipse uales formae bonitate uirentis."

A propósito de una detallada descripción del Infierno clásico en III, 9 no podía faltar la alusión a los descensos de Teseo y Pirotoo, Orfeo, etc.:

 "Perdidit Alciden ac Thesea Piritoumque
 Hic puer indomitus fallacibus Orphea taelis
 Tranffixum truncat demum: margitque sub Ebrum.
 Nec solum extenuat corpus tabemque latentem
 95 Inserit: at mentem quoque subripit: atque phrenesin
 Impius inducit: uim perturbatio tantam
 Haec habet: ut multos in se loetaliter armet."

La sexta "Hecatosticha" abunda en referencias a Orfeo, desde el principio hasta el final. En la VI, 1, una perífrasis locativa nos presenta los prodigios del vate tracio en la Naturaleza, junto a los de otros mágicos cantores de la Antigüedad como Anfión o Chirón, en una secuencia sobre la música, que se acerca al modelo horaciano, Odae, I, 10:

 "Ingenium dabit acer amor uiresque canendi:
 Mellifluosque sonos medio ex Helicone uocabit.
 Tunc ego Pieri dum faecundo numine plenus
 65 Afflatusque deis, quos Cirrha & Nysa uerentur:
 Altisonam pulsabo chelyn cantusque superbo

70 Celsa mei referam diuini principis acta.
 Nec me Threicius siluas qui & saxa trahebat.
 Vel Chirone suo no ficto iudice vincet.
 Non sacer Amphion mius modulamine Thebas
 Exciti lapides muris cinxere profanas."

En la siguiente sátira y de nuevo en una enumeración de míticos cantores tropezamos con "Nam nisi Pierides, Linus Thebanus & Orpheus / Ac Thamiras neruos longo post tempore rursum / Inuenisset" (v. 44-6). Y en la última de esta sexta parte:

10 "Magna quidem sacrisque notanda annalibus olim
 Ore moues: Quinam primus fuit auctor amores
 Insexum transffere tuum non Orphea tanto
 Munere uis dignum: quamque post coniugis umbram
 Tristior ereptam tranataque flumina Ditis
 Foemineam exosus Venerem noua Thracibus acta
 Ac decreta tulit. Thamyras non ille probatur
 15 Cui Magnere fatus cedens Hymenaeus amanti
 Succubuit..."

Para cerrar la obra, Filelfo de nuevo acude a sus enumeraciones de músicos antiguos, para ponderar su labor poética en honor de Alfonso d'Aragona, a quien va dedicada:

30 "O utinati quandoque mihi tua promere facta
 Contingat resonare lyra: qua primus Apollo
 Ussu Atlantiadae donatus munere fertur:
 Nam quanque nec me Chiron: nec maximus Orpheus.
 Nec sacer Amphion citharam pulsare canorum
 Edocuit: nec Pieridum tractare choreas
 Edidici: ferat ipsa tamen pulcherrima rerum..."

La presencia de Orfeo en la obra de Francesco Filelfo no es demasiado relevante. Su labor fundamental fue la de proporcionar textos fiables a los humanistas que llegaron después. Podemos asociarle con Cristóforo Landino porque ambos cuentan con la doble vertiente de comentaristas y de creadores líricos en latín. En la primera, sus comentarios a Petrarca, distingue entre la

fantasía y la historia: es decir, entre los relatos del trágico amor de Orfeo y Eurídice o de la presencia en la nave Argos de un profeta llamado Orfeo y la existencia de un verdadero poeta primitivo del mismo nombre. En la segunda, sus diez libros de Sátiras, emplea las tópicas enumeraciones de cantores griegos con una finalidad panegírica.

6. Angelo Poliziano:

a) Circunstancias de la representación:

El gran filólogo y humanista, Angelo Poliziano⁹³ compuso la Fabula di Orfeo⁹⁴ en fecha que se discute todavía⁹⁵ y fue representada a mediados de junio de 1480 en la corte de Mantua, en una fiesta cortesana con motivo del doble enlace matrimonial de Clara Gonzaga con Gilberto de Montpesier y de Francisco Gonzaga con Isabel de Este. Quiso, así, Poliziano agasajar a su protector el Cardenal Francisco de Gonzaga, durante el paréntesis mantuano en el que se aleja de Florencia y de los Medici. Si bien se trata de uno de los mitos más caros al autor italiano -sobre el que, principalmente en sus Sylvae latinas, vierte sus recién descubiertas ideas aristotélicas sobre la poesía⁹⁶ -, pudo inspirarse para su elección en esta representación en los magníficos frescos de Mantegna de la Camera degli Sposi en el castillo de S. Giorgio de la propia ciudad de Mantua, donde aparece la figura de Orfeo, el amante tierno y desesperado⁹⁷. Este Orfeo se aleja ya, como veremos, del ficiniano, aquel "priscus theologus" lleno de furor e inspiración apolíneas.

Poliziano, sin embargo, no quedó contento del resultado de esta obra de compromiso, porque se había visto obligado a escribirla en lengua vulgar para facilitar la comprensión de los espectadores. A pesar de este rechazo, que expresó en la carta a Micer Carlo Canale, la pieza teatral (publicada por primera vez un mes antes de la muerte de Poliziano en 1494⁹⁸), tuvo pronto mucho éxito y una vida teatral independiente de su autor. Sirvió para la popularización del tema mitológico en la literatura italiana. Contó, además, con abundantes imitadores que, dado el desinterés del autor por su texto, plagiaron y deformaron muchos pasajes de la Fabula.

b) Tradición e innovación genérica:

Esta obrita, por su novedad, en principio pareció escaparse a rígidas clasificaciones genéricas, lo que explica el titubeo en su etiquetación: fábula, representación, comedia, égloga, fiesta, ... Carducci decía que en ella "un occhio acuto scorgerà elementarmente i varii generi del drama"⁹⁹. Con todo, nos introduce en un nuevo género, el teatro, del que constituye la primera muestra en lengua vulgar de tema clásico.

Como indica Highet¹⁰⁰, el teatro moderno no se forma a partir del escaso teatro medieval sino del descubrimiento del clásico como un género literario más, como una de las Bellas Artes, como un espectáculo que ha de desarrollarse en una edificación específica y como un texto de una estructura interna determinada. Los autores dramáticos grecorromanos, en especial

Séneca, fueron redescubiertos, admirados y emulados. Sus traducciones a lenguas modernas se extendieron desde Italia, así como sus imitaciones en latín. Pero el auténtico teatro renacentista comenzó cuando los autores se atrevieron a escribir en su propia lengua obras originales de asunto clásico.

La primera de ellas, como hemos dicho, es la Fabula di Orfeo de Poliziano, a la que siguieron posteriormente, otras obras, que agrupamos bajo el rótulo de "favole mitologiche". Se trataba de breves piezas en cinco actos, de tema mitológico-pastoril, donde la música y la escenografía desempeñaban una significativa función y que se dirigían a un público aristocrático en distintas cortes del Norte de Italia¹⁰¹. Su moda llegó a otros países y lenguas. Posteriormente, autores como Ariosto o Trissino elegirán la mitología como tema de sus más extensas y complejas tragedias.

Junto a la "favola mitologica", nacieron otros géneros teatrales que toman aspectos de la tradición clásica y los funden con elementos nuevos: mascaradas, teatro pastoril, farsa popular y ópera. Entre ellos, dos que se relacionan con Poliziano serán objeto de nuestra atención más adelante. Por un lado, el pastoril, pues el Orfeo funde la materia mitológica con la pastoril, dada la condición de pastor de Aristeo y la general asociación del vate tracio con la naturaleza bucólica. Tras su representación, florecerá un nuevo tipo de teatro, inspirado en Teócrito y Virgilio, que desarrollará los complicados amores de pastores idealizados de la Arcadia, como, por ejemplo, el Aminta

de Tasso y Il Pastor Fido de Guarini. Por otro lado, la ópera, en cuyo nacimiento el tema órfico, iniciado por Poliziano, tiene gran protagonismo.

Las representaciones teatrales en lengua vulgar hasta entonces se habían centrado en las fiestas y motivos religiosos. Esta breve pieza, además de iniciar un camino nuevo, recoge de la tradición de las Sagradas Representaciones algunas notas. El Orfeo de Poliziano se encuentra en el límite que la periodización histórica establece entre la Edad Media y el Renacimiento. Poliziano por su condición de humanista, de conocedor de la Antigüedad grecolatina, nos ofrece una obra que apunta hacia la modernidad, no sólo por su uso del vulgar sino también por la concepción del héroe que se enfrenta ante la muerte y, al ser vencido por ella, acaba con un castigo ejemplar y sin salvación posible.

Sin embargo, como sugiere López Estrada¹⁰² podemos rastrear en esta obra la huella de las Sagradas Representaciones. El teatro medieval religioso contaba con una manifestación fundamental en el Officium Pastorum, que desarrollaba el tema evangélico del Nacimiento de Cristo con una creciente complicación de personajes y argumentos en el curso de la liturgia. Con este cultivo se aseguraba la intervención de los pastores en la escena. Pero la citada complicación obligó a la ruptura de lo dramático y lo litúrgico y, como consecuencia, a que se trasladaran a otro escenario estas representaciones. La

Representación del Nacimiento de Nuestro Señor de Gómez Manrique, una Égloga de Juan del Encina y el Auto Pastoril Castellano de Gil Vicente¹⁰³, con creciente protagonismo de los pastores y en el marco palaciego, constituyen hitos de evolución de esta temática en el teatro español.

En esta evolución, común en Europa, se integra el Orfeo de Poliziano, que consigue una renovación sustancial del género y de la materia, a la vez que cuenta con la tradición brevemente reseñada. Puede considerarse su principal aportación, sin duda alguna, la presentación de dos ámbitos en una misma obra: el pastoril y el mitológico. El primero, representado por la figura de Aristeo, el pastor virgiliano, y el segundo, por la de los héroes Orfeo y Eurídice, tomados tanto de Virgilio como de Ovidio. Se relacionan los dos mundos a través de la pasión del pastor por la ninfa, que provoca la persecución de ésta y su muerte. Este acierto de Poliziano es indudable, pero hay que pensar que se basa en un aspecto fundamental de la tradición de las Sagradas Representaciones, la presentación de dos mundos: el humano-pastoril propio de la noche del 24 de Diciembre y el sobrenatural-bíblico de la llegada del Redentor. Esquema bipolar que se une en la figura del humilde pastor, portador del mensaje de los ángeles, y que Poliziano calca para la armonización de los dos mundos antes indicados: el pastoril (v. 1-148) y el de algún modo "sobrenatural" o mítico (v. 149-342).

Aprovechamiento de viejos esquemas es también la

presentación del argumento de la obra a cargo del alado Mercurio, pues repite la función del ángel mensajero del Officium Pastorum.

Según ha estudiado Elena Povoledo¹⁰⁴ el escenario utilizado para la Fabula consistía en un monte con una cueva en su parte inferior. Sobre el primero se situaba Orfeo solitario, al cantar su dolor. La segunda representaba el Hades, donde transcurría la parte central del drama. Esta escenografía, si bien parece recordar el marco navideño con la cueva como portal de Belén, se diferencia de la medieval en un aspecto clave. Frente al escenario múltiple, típico de las representaciones sacras, la Fabula di Orfeo utilizó un único escenario, que luego se difundirá en el teatro profano humanista. El propio Leonardo da Vinci, autor de los escenarios de algunas piezas milanesas, como el de la Danae de Taccone, pudo diseñar el espectacular montaje de algunas representaciones posteriores del Orfeo¹⁰⁵.

Dentro de este afán de indicar la superación de la tradición escénica realizada por Poliziano, merece la pena reseñar también que el teatro religioso y el Orfeo cuentan con la misma premisa: no van a sorprender al espectador por el argumento tratado. El mensajero ya lo ha bosquejado al principio y, sobre todo, tanto el relato evangélico como la fábula mitológica resultan suficientemente familiares al público. El arte de las representaciones no procede de la anécdota, sino de la manera de tratarla y elaborarla. Y en el caso de Poliziano, los resultados

se consiguen plenamente, pues logra presentarnos en pocos versos un espectro variadísimo de tonos de acuerdo con la diversidad de su público. Me refiero a la conseguida fusión de fuentes clásicas con la experiencia petrarquescas que le permiten ofrecernos desde la nota más rústica, manifiesta en la lengua de los pastores Mopso y Tirsi, a la lengua poética empleada por Aristeo u Orfeo.

Ya hemos apuntado otro aspecto de naturaleza más profunda que separa radicalmente los dos tipos de representaciones objeto de nuestra comparación. En el teatro religioso todo conduce a mostrar la esperanza del ser humano gracias a la redención de su género llevada a cabo por Cristo, anunciada ya desde su nacimiento y, aunque en ocasiones se presente su muerte, en ella se reconoce el camino hacia la vida eterna. En la Fabula di Orfeo no se produce la cristianización del mito, al estilo de los primitivos apologistas que veían en él un preludio de Cristo- "verus Orpheus"¹⁰⁶, sino que la muerte se considera invencible tanto para el héroe vanidoso que cree superarla con su canto y su súplica, como para el héroe enamorado que no controla sus sentimientos y vuelve la cabeza para ver a su amada. La salvación es imposible y lo que podría ser rescate de la muerte termina incluso en otra muerte, la del propio héroe que sucumbe ante la desenfrenada envidia pasional de las bacantes. Esperanza frente a castigo separa las dos obras y, sobre todo, indica la modernidad de un humanismo que aprovecha los mitos clásicos, no ya en una mera traslación cristiana, sino que los acoge en toda

su dimensión fatal y primigenia.

Otras diferencias entre la obra de Poliziano y las Sagradas Representaciones se refieren al aspecto musical. Aunque falta un estudio que aborde en profundidad la cultura musical, teórica y práctica, de Poliziano¹⁰⁷, cabe conjeturar a partir de sus cartas y comentarios filológicos, con Cynthia Munro Pyle¹⁰⁸, que era grande su interés por esta disciplina -como demuestra su aproximación al tema en el Panepistemon-. Pyle señala, además, que pudo conocer a musicólogos de su época, como Johannes Tinctoris o Francesco Gafori. Como ha estudiado Nino Pirrotta¹⁰⁹, en el teatro religioso solía usarse la polifonía, mientras que en la puesta en escena de la Fabula, cuyas didascalias informan del acompañamiento musical, se cultivaba el "estramboto", breve pieza poética a una sola voz que se entonaba con zampoña, lira de brazo o "liuto". Musicólogos expertos relacionan, además, esta fábula con la tradición de la "frottola", estructura homófona a cuatro voces que el cantor improvisaba. Se conoce incluso el nombre del cantor que interpretó el papel de Orfeo en la primera escenificación cortesana de la fábula: el famoso Baccio Ugolini. Paul van Nevel recientemente ha editado una primorosa versión musical de la Favola di Orfeo¹¹⁰, basándose en partituras de cuatro músicos de la corte de Mantua: Serafino dall'Aquilano (1466-1500), Bartolomeo Tromboncino (1470-1535), Marco Cara (ca. 1466-ca.1535) y Michele Pesenti (ca.1475-ca.1521), reunidas en la edición de Ottaviano Petrucci: Strambotti, Ode, Frottole,

Sonetti et modo de cantar versi latini e capituli, Venezia, 1504.

c) Estudio del texto:

Tras estudiar las innovaciones estructurales respecto a la tradición escénica, analizaremos en detalle el texto y el tratamiento de sus fuentes. Virgilio y Ovidio son autores de cabecera de Poliziano, a sus grandes obras dedicó algunos cursos en su cátedra florentina y recientemente se ha editado su comentario a las Geórgicas¹¹¹. Se conservan dos ejemplares de incunables latinos -Virgilio: Opera omnia, Roma, 1471, actualmente en la Biblioteca Nacional de París con signatura Inc. Rés.gr.Yc.236 y Ovidio: Opera omnia, Parma, 1477 en la Bodleian Library de Oxford, con signatura Auct.P.II.2- con anotaciones autógrafas de Poliziano. Los pasajes sobre el mito de Orfeo (Geórgicas, IV, 453-527 y Metamorfosis, X, 1-85, XI, 1-84) contienen apostillas concretas en los márgenes que aluden a textos de Valerio Probo, Macrobio, Lucrecio, Eurípides, Luciano, Terencio en el volumen virgiliano y a Fanocles en el ovidiano¹¹². Además de todas estas fuentes, Poliziano recoge material de otros autores clásicos como Horacio: Carmina, Claudiano: De raptu Proserpinae, Calpurnio: Eglogae, Eurípides: Bacantes, Ovidio: Heroidas¹¹³; de los principales poetas en lengua vulgar como Dante, Petrarca¹¹⁴ y Boccaccio; así como de otros no tan conocidos como Giusto de Conti, De Jennaro, Boiardo, Alberti.

Contando con todo este material, Poliziano combina y sigue

con bastante fidelidad los relatos de las Georgicas y de las Metamorfosis. Del primero procede el dato de la persecución de Aristeo y su función desencadenante de la tragedia; con él, la ambientación pastoril de la primera parte (v. 1-148). Del segundo está tomada la bajada al infierno, los amores aberrantes de Orfeo y, en conjunto, el desarrollo de la parte que hemos llamado mítica (v. 149-final). Se evitan, pues, por parte de Virgilio, el final conmovedor de la cabeza de Orfeo que canta a su amada todavía separada del cuello y, por parte de Ovidio, las circunstancias más simples de la muerte de Eurídice, que presenta el mordisco de la serpiente no cuando huía de Aristeo, sino mientras paseaba con las náyades, así como la última intervención divina para vengar al héroe.

Si repasamos poco a poco el texto de Poliziano, se observa que la parte bucólica, donde conversan Mopso, Tirsi y Aristeo, y donde éste canta su amor a Eurídice y se lo confiesa, recrea un ambiente que ya estaba en Teócrito y en el Virgilio de las Bucólicas. Pero la situación y los personajes parecen tomados directamente de la Égloga III de Calpurnio, donde Iolas, el joven que ha perdido una ternera, Tí tiro, su siervo, y Lycidas, el enamorado, se corresponden con Mopso, Tirsi y Aristeo.

Han sido señalados ya los ecos de Dante y Petrarca que se entrelazan como una filigrana en estos primeros versos. El fragmento de la muerte de Eurídice, que se ha querido relacionar con el de la muerte de Simonetta en la primera de sus Stanze,

ejemplifica claramente cómo trabaja Poliziano a partir de sus modelos.

145 "Ella fuggiva l'amante Aristeo,
 ma quando fu sovra la riva giunta,
 da un serpente venenoso e reo
 ch'era fra l'herb'e' fior, nel piè fu punta:
 e fu tanto possente e crudo el morso
 ch'ad un tratto finí la vita e'l corso."

Como Virgilio: Geor., IV, 457 "per flumina", se habla de una carrera junto a la ribera de un río "sovra la riva giunta" y, allí, entre las hierbas, la mordedura de la serpiente. En el uso de "serpente" se aparta del "hydram" virgiliano, término con connotaciones mitológicas, por uno más genérico y divulgado que está también en Ovidio: Met. X, 10 "occidit in talum serpentis dente recepto". Igualmente, Poliziano se aleja de un topos petrarquista, el latinismo "anguie" (procedente de "anguis", en Virgilio: Buc. III, 93: "latet anguis in herba"), para denominar al reptil. Este término, que escoge Dante (Inf. VII, 84: "che è occulto come in erba l'anguie") porque le facilita la rima, tiene gran aceptación en Petrarca (TC III, 157: "So come sta tra'fiori ascoso l'anguie"; RVF 323, 69: "Punta poi nel tallon da un picciol angue") y en muchos petrarquistas. Veremos, sin embargo, cómo no lo aprovecharán los españoles: Boscán elige "víbora" (Leandro, 1419) y Garcilaso "sierpe" (Egl. III, 131) en sus respectivas formulaciones de este mito. Aunque "venenoso" no esté en las fuentes latinas, se trata de un latinismo procedente del adjetivo tardo latino "venenosus", que en italiano perderá lugar en favor

de "velenosus" posteriormente. El que la serpiente estuviera entre las hierbas es un dato procedente de Virgilio Geor. IV, 459: "in alta herba". Poliziano en su expresión "fra l'herb'e' fior" acude a versos clásicos, de los que se ha ocupado con precisión Francisco Rico¹¹⁵, como Petrarca (RVF 99, 6; 126, 7-8 y 323, 61: "che'l serpente tra' fiori et l'erba giace", "herba et fior'che la gonna / leggiadra ricoverse", "Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba") o Dante (Purg. VIII, 100: "Tra l'erba e'fior venia la mala striscia"). Así embellece la breve indicación virgiliana, aunque uno de los términos es traducción literal. El sintagma "herbe e fior" procede del mismo fragmento de las Bucólicas del que se tomó "anguis" ("Qui legitis **flores** et humis nascentia fraga, / frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in **herba**"), de donde Dante y Petrarca los unen, y así lo recibirá Garcilaso. El hecho concreto de que la mordedura se produjo en el pie se encuentra en todas las fuentes y formulaciones. Se aparta del más específico todavía "talamus" de Ovidio. En Virgilio destaca que no se habla de la acción de "morder" o "punzar" y ésta se deduce del texto que sólo indica que Eurídice no vió ("non vidit") a la serpiente mientras corría. En Poliziano este hecho se indica por una construcción pasiva del verbo "puntare", que expresa cualquier acción de "punzar" (no sólo con los dientes). Por último, para el acto de la muerte, acude a sus propios textos y repite la expresión de Stanze 1, 113: "Quasi in un tratto vista, amata e tolta", pasaje que se

puede relacionar con nuestro mito pues se inserta dentro del relato del rapto de Prosérpina por Plutón, tal y como aparece en Claudiano, fuente a su vez de la Fabula.

El dato concreto del pastor que avisa a Orfeo de la muerte de su mujer (v. 141-148) no aparece en ninguna de las dos fuentes clásicas y responde a una agnición dramática, dada la dificultad de la representación de esta muerte. La figura del "pastore schiavone", que habla un lenguaje veneto-padano, parece tener sus antecedentes en las fiestas venecianas denominadas "momarie".

El lamento de Orfeo (v. 149-180) al conocer la suerte de su amada desarrolla en forma de monólogo lo que en Virgilio y Ovidio indica brevemente el narrador. Orfeo se presentaba en lo alto de una montaña, el Parnaso, manifestando así su superioridad sobre el resto de personajes. En su discurso, destaca la mención de Filomela (v. 152), el ruiseñor que de forma tan bella se compara en las Geórgicas con el dolor de Orfeo, pero en el momento de la segunda pérdida de Eurídice y con otra función: aquí como símbolo del canto sustituido por el llanto y en Virgilio como paradigma de la desolación al ver sus nidos deshechos por la mano del cruel cazador. El dolor se transforma en la decisión de descender al Hades para rescatar a su amada. El vate enumera los prodigios de los que es capaz su música (v. 162-4), con lo que se anuncian las inmediatas escenas y se prepara al espectador para tales maravillas.

Sin más indicaciones escénicas, por las palabras de Orfeo nos enteramos de sus movimientos. Se dirige al Cerbero (v. 169-72), por lo que entendemos que se encuentra en las puertas del Hades y, tras éste, detiene a las Furias (v. 173-80). Se halla ya en presencia de los dioses Plutón y Prosérpina. Este texto alarga la breve narración de Ovidio que rápidamente nos presenta ante los dioses del infierno, pero evita la conocida y minuciosa descripción virgiliana del Hades.

Por boca de Plutón se menciona, con brevedad (v. 183-88), a los célebres atormentados, imprescindibles en toda descripción del Hades: Ixión, Sísifo, las Bélides, Tántalo que, sorprendentemente, ven detenidos sus castigos.

En el fragmento climático de la súplica de Orfeo (v. 189-228) ante los dioses del infierno, que estudiamos en otro lugar¹¹⁶, Poliziano sigue fielmente la pauta de Ovidio, prodigio de técnica oratoria, pero apoyándose textualmente más en De raptu Proserpinae de Claudiano:

"quidquid liquidus complectitur aer
quidquid alit tellus, quidquid maris aequora verunt
quod fluvii volvunt, quod nutrivere paludes
cuncta tuis pariter cedent animalia regnis.
lunari subiecta globo..." (II, v. 294-8)

"al qual discende ciò che gli elementi,
ciò che natura sotto 'l ciel produce, (...)
quanto cerchia la luna con suo corna
convien ch'arrivi alle vostre contrade."
(v. 191-2, 207-8)

Comienzan Ovidio y Poliziano con una invocación muy similar a las divinidades del Hades, pero la Fabula acentúa su autoridad.

El segundo paso lo constituye la exposición de los motivos de la bajada y de la súplica por parte de Orfeo. Se aporta una causa subjetiva, el poder del Amor que ha impedido su resignación, y una causa objetiva, la injusticia de una muerte prematura. Ovidio pone más énfasis en la primera y en la pérdida del disfrute personal de su amada. Poliziano, en cambio, razona fría y objetivamente: todo lo creado ha de someterse al poderío de la muerte, luego es inútil cortar la vida de la joven cuando aún no ha disfrutado de ella. Introduce una hermosa comparación de cuño clásico, que volveremos a encontrar a propósito de Garcilaso, Sá de Miranda y Hurtado de Mendoza, entre la vida de la joven y la de una tierna vid segada antes de la maduración. Ovidio suplica un regalo de los dioses, Poliziano un préstamo y, para intensificar la fuerza de la petición, pone por testigos las aguas de la Estigia, juramento sólo permitido a los dioses.

En ambos casos, el héroe recuerda con atrevimiento la conducta de sus oyentes como justificación de su audacia y como medio de persuasión. Alude, así, al rapto por parte de Plutón de Prosérpina, la hija de Júpiter y Ceres, contado en el libro V de las Metamorfosis (391 y ss.). Como el amor ha justificado que Plutón haya arrebatado a Prosérpina de las regiones terrestres, ese mismo amor debe justificar la petición de Orfeo. Poliziano resulta más explícito que Ovidio y hace que Orfeo se dirija en particular a Prosérpina y le recuerda el detalle concreto de la granada que tomó e impidió su vuelta definitiva a la tierra.

Siguiendo el esquema escénico, Poliziano aprovecha la figura femenina que intercede ante Plutón en beneficio del joven enamorado (v. 229-236), para conseguir más diálogo. Ella es en Virgilio el único interlocutor de Orfeo, mientras que en Ovidio escuchan los dos esposos, quienes en ninguno de los casos toman la palabra. Poliziano innova respecto de sus fuentes, además, en el detalle de que sea el propio dios del Hades el que dicte la ley de perdón concedida a Eurídice (v. 237-44). En sus respectivos parlamentos, Plutón y Prosérpina insisten en la idea de la sumisión del poder infernal a la música de Orfeo. La sonora alegría que, según acota la didascalia: "Orphee vien cantando alcuni versi lieti", invade a Orfeo al dirigirse a casa, contrasta con la penosa ascensión, que nos relata Ovidio, a través de sendas empinadas por oscuros y silenciosos parajes.

La acción transcurre enseguida y llega el momento del quebrantamiento de la condición impuesta por la divinidad infernal. El espectador se percata de ello al escuchar a Eurídice lamentarse profundamente (v. 245-250). En Ovidio la joven rescatada no profiere ninguna queja y el narrador la disculpa, pues, ¿de qué iba a quejarse sino de haber sido amada? Se limita a extender los brazos hacia él y a despedirse con la mirada. Poliziano ha acudido esta vez a la otra fuente, a Virgilio. Ella reprocha a su imprudente esposo no haber sido capaz de esperar a culminar la subida para mirarla y califica de locura, "troppo amore", ese ímpetu de su marido. De igual modo se lamenta de su

propia pérdida añorando el Himeneo: "né sono hormai piú tua". El gesto dramático de los brazos extendidos que no alcanzan su objetivo y la despedida final culminan el momento de máximo desgarramiento, y repiten la impresionante narración virgiliana:

"Quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu.
 Quis tantus furor? En iterum crudelia retro
 Fata vocant, conditque natantia lumina somnus.
 Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
 Invalidasque tibi tendens heu non tua, palmas." (v. 494-9)

"Oimé, che'l troppo amore
 n'ha disfatti ambendua.
 Ecco ch'i'ti son tolta a gran furore,
 né sono hormai piú tua.
 Ben tendo a te le braccia, ma non vale,
 ché'ndrieto son tirata. Orpheo mie, vale!" (v. 245-50)

Orfeo intenta volver a pasar el infierno, pero una Furia le detiene (v, 257-260). Poliziano ha innovado respecto a sus dos fuentes en las que funciona de oponente el barquero Caronte. Aquí es una de las Furias quien, incrementando de nuevo el juego dramático, le recuerda que ha de cumplir la ley.

La queja de Orfeo se trueca en canto de desesperación. Poliziano en cuatro octavas (v. 261-293) deja que lo escuchemos, pero el dolor del cantor al punto se convierte en rabia y en decisión de cambiar sus amores por hombres jóvenes y nunca más amar a mujer. Esta diatriba contra las mujeres, en expresión muy cercana a la del discurso de Iulio a los enamorados en Stanze I, 13-21, suena quizá algo forzada, aunque algunos críticos lo han explicado como expresión del "topos" clásico de la Edad de Oro

turbada por el amor de una mujer, en correspondencia con el bíblico del Paraíso perdido por instigación de Eva. Orfeo culpa de su propia impaciencia a quien no es responsable. El tópico misógino se expresa aquí con dos comparaciones de cuño bíblico, ya presentes en Boccaccio y en el propio Poliziano (Stanze, I, 13-15): la mujer es ligera como una hoja e inconstante como las olas del mar.

Sabido es que los únicos testimonios sobre la iniciación de Orfeo a los amores efébicos son Fanoclés, leído en el Florilegio de Stobeo¹¹⁷, y Ovidio. Poliziano conocía ambas fuentes pues en el incunable ovidiano por él apostillado pueden leerse las palabras: "Pueros amandi auctor Thracibus Orpheus" y el fragmento griego de Fanocles. Demuestra esta anotación el instinto filológico de Poliziano, pues hoy se reconocen estos versos griegos como la única fuente de los ovidianos. Este pasaje de la Fabula constituirá el primer ejemplo en vulgar que exalte explícitamente el amor efébico y que algunos han relacionado con la creencia neoplatónica de la sublimidad del amor entre personas del mismo sexo¹¹⁸. Su elaboración, bastante personal, une en las cuatro octavas la narración ovidiana previa al largo canto que ocupa casi todo el libro X de las Metamorfosis, y que le sirve a Ovidio para introducir las historias de Ganimedes, Jacinto, los Cerastas, Pigmalión, Mirra, Venus y Adonis, Hipómenes y Atalanta, con el contenido del mismo. Así, Poliziano se refiere a dos de estas historias como "exempla" del nuevo amor que propugna: el

de Júpiter por Ganimedes, y el de Febo por Jacinto. Al igual que los dioses, el hombre ha de amar a jóvenes bellos en su mejor edad.

El contenido del largo canto, que en Ovidio es una digresión narrativa, aparece asumido de esta forma por el propio Orfeo y puesto al servicio de su relato.

Poliziano, para la muerte de Orfeo, prefiere la versión ovidiana, pero su tratamiento es enormemente original. Se explica como venganza de las mujeres ante el rechazo de Orfeo. Una bacante invita a sus compañeras a vengar las palabras de Orfeo (v. 293-300) y, en un ambiente orgiástico y carnavalesco¹¹⁹, con versos que recuerdan los de la muerte de Penteo en las Bacantes de Eurípides, lo despedazan (v. 301-8). Ya hace tiempo Salomon Reinach y Vittorio Macchioro destacaron las similitudes entre este final de Orfeo y el de Dioniso-Zagreos, herido por los Titanes, al igual que las connotaciones místicas y filosóficas de ese paralelismo. Pero volviendo a nuestra Fabula, se hace difícil imaginar la solución escénica que se daba a estos momentos. Con la cabeza de Orfeo en la mano, las bacantes inician un sacrificio en honor de su dios Baco, al que adoran bebiendo vino, danzando y gritando un canto "carnascialesco", compuesto de cuatro estrofas de ocho versos con estribillo final de dos versos de rima esdrújula:

"Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!" (v. 341-2)

Poliziano acaba así su pieza como un rito sangriento, dejando la muerte de Orfeo sin venganza y sin un sentido profundo o emotivo. El vate, como hemos indicado, se muestra impotente ante la muerte de su amada y ante la suya propia. Termina su aventura con un castigo ejemplar. Ni Virgilio ni Ovidio finalizan su relato con la acción sangrienta, sino que ambos lo concluyen de manera que se dé una explicación última a las muertes que en Poliziano, como hemos dicho, carecen de sentido.

d) La teoría de la imitación en Poliziano:

No es nuestro objetivo detenernos en la Poética de Poliziano, tema de más alto empeño al que se han acercado parcialmente los profesores Juan Alcina, Francisco Rico, Aurora Egido, José Antonio Trigueros, para sus relaciones con la literatura española¹²⁰. Únicamente, y a partir de la previa confrontación de fuentes entre Poliziano y los dos principales clásicos que tratan el tema de Orfeo, creemos lógico preguntarnos si el gran humanista ha seguido en la práctica sus postulados teóricos sobre el principio de la "imitatio". Para ello hay que acudir a la famosa Epístola latina que dirige a Paolo Cortese¹²¹.

En ella Poliziano aconseja a su amigo que procure evitar la mera repetición de los modelos que no aporte nada nuevo. Considera una grave falta del escritor el conformarse solamente con la imitación, pues resta auténtico mérito a la obra e impide que el autor desarrolle un estilo acorde a su propio modo de ser. Cita en apoyo de su opinión altas autoridades latinas como

Séneca, Quintiliano, Plauto y Horacio, las mismas que son objeto de esa mala copia.

Las tesis de Poliziano, imbuidas de neoplatonismo ficiniano, se basan en la idea de que lo sublime absoluto, innata en el hombre, no puede contenerse en un solo modelo. El autor ha de imitar, sí, pero no mecánicamente, sino sabiendo escoger, tras reflexivas lecturas de grandes clásicos, lo mejor de cada uno, y nunca de uno sólo, aprovechándolo para la creación de su propia obra. Esta imitación que llamamos compuesta¹²², en oposición a la simple defendida por los que (como Bembo o Cortese) aconsejaban seguir un único modelo, generalmente Cicerón, es la postulada por Poliziano y la que aplica él personalmente para la creación de la Fabula di Orfeo. No sigue una única fuente -Virgilio u Ovidio- sino que, como las abejas toman de cada flor el polen para elaborar la miel, en metáfora de viejas resonancias, así él recoge de cada uno lo mejor y luego lo elabora dejando una obra cumplida, personal.

El mito es seguido en sus líneas generales según lo narran los clásicos, con los que Poliziano quiere competir en un alarde de dominio textual, pero también como homenaje a ellos. Así, Poliziano se decide unas veces por Virgilio: figura del pastor Aristeo, queja de Eurídice; y otras por Ovidio: súplica de Orfeo, amores aberrantes. Estos aspectos seleccionados se combinan de una manera original, sirviéndose de los tópicos tanto de la literatura petrarquista como pastoril; en una lengua vulgar; en

una métrica variadísima (octavas reales, tercetos dantescos, balada en endecasílabos, canción petrarquesca, combinaciones de heptasílabos y endecasílabos italianos, balada en octosílabos); y en una estructura escénica de carácter cortesano.

e) Descendencia teatral:

La fortuna teatral de esta pequeña obra maestra fue grandísima en Italia y llegó a ser la más representada del "Quattrocento". Además de las meras reposiciones de la Fabula con ligeros cambios, hubo algunos autores que revisaron el texto, dando lugar a algunas importantes derivaciones de la misma. La más conocida de ellas fue L'Orphei tragoedia¹²³ descubierta por el Padre Ireneo Affo en 1776 y atribuida al mismo Poliziano. En 1963 Vincenzo Pernicone demostró que dicha tragedia era una refundición posterior al original imposible de atribuir a Poliziano. Más tarde se creyó en la paternidad de Antonio Tebaldeo, pero, Antonia Tissoni, tras estudiar con detenimiento las problemáticas cuestiones textuales de las dos obras, concluyó que la Tragoedia no pertenecía ni a Poliziano, ni a Tebaldeo. Debemos seguir, pues, considerándola anónima. La refundición probablemente se habrá escrito antes de 1487, fecha de la representación en Ferrara del Cefalo de Correggio, pues ésta obra se inspira en la tragedia.

La Tragoedia desarrolla la misma fábula de Orfeo, ampliando algunos episodios y disminuyendo otros. Se divide en cinco actos, el primero de los cuales, titulado Pastoricus, recoge la parte

pastoril, en forma de égloga; el segundo lleva por nombre Nymphas habet y en él intervienen Eurídice y un coro de Driadas, que anuncian el fin de aquélla; el tercero, Heroicus, contiene el canto de Orfeo en dos dísticos latinos derivados del De raptu Proserpinae de Claudiano y dedicado a Hércules (para parangonar al duque Ercole d'Este con el semidiós). El sátiro Mnasyllus, en funciones de coro trágico, comenta el dolor de Orfeo. El cuarto acto se titula Necromanticus y tiene lugar en el infierno; el último, Bachanalis, desarrolla el trágico fin de Orfeo. Todo ello va precedido de un Argumentum que no entona Mercurio.

La tragedia altera toda la esencia de la obra de Poliziano: eliminando las partes misóginas y escabrosas, queda tan sólo una trágica historia de amor. Se apoya para ello mucho más en Virgilio que en Ovidio. En el nivel lingüístico se transgrede el deseo de Poliziano de separar el latín del vulgar, al introducir frases en latín junto a modismos propios del dialecto de Florencia. La música desempeña también papel importante, como se deduce tanto del propio texto y las didascalias -donde se mencionan distintos instrumentos musicales: zampoña, flauta, "fistola"-, como del ritmo de los versos, cuya forma métrica es variada: terzinas, "canzonetta", canción con "rimalmezzo", baladas, etc.

En segundo lugar, debemos citar la Historia di Orphee, de autor también anónimo¹²⁴. Consta de 96 octavas populares entre las que se van mezclando algunos fragmentos del propio Poliziano.

Se relata primero la unión de los padres de Orfeo, Apolo y Calíope:

"Essendo il biondo Apollo innamorato
di Calliope, di Menon figliuola,
da lei ottenne il fin desiderato,
di che ciascun amante si consola;
ingenerorno Orfeo e come nato
fu e cresciuto, a sonar la viola
imparò da Mercurio, e presto feo,
che le donne l'honorin per ideo".

Y posteriormente la de Orfeo con Eurídice, cuyo enamoramiento también se ha escenificado:

"Orfeo un giorno per sua gentilezza
sonando la viola, a spasso andava,
dov'è una Ninfa di molta bellezza,
che Euridice per nome si chiamava;
tanto li piacque il viso, e l'adornezza,
che di costei assai s'innamorava,
perchè l'aurato stral del cieco Amore
gl'havea percosso ardentemente il core."

En la octava 16, aparece Aristeo quien canta su pasión hacia la ninfa. La noticia de la muerte de Eurídice la lleva a Orfeo un pastor con las mismas palabras que en la Fabula. Sin embargo, en la expresión del dolor del esposo, esta versión se detiene mucho más. Orfeo se acerca a Eurídice y llora, abrazando su cadaver. Maldice a la serpiente y, puesto de rodillas, impreca piedad de los dioses:

"Oimè misero, oimè, diceva Orfeo,
Ché in pianto è convertita la mia musa
Maledetto l'ingegno di Perseo
Che sparse tutto il sangue di Medusa,
Di cue s'ingenerò l'animal reo
Che d'Euridice la vita ha confusa!
Maledetto sie tu crudel serpente,
Che tribolato m'hai eternamente! (...)
Orfeo si mise in terra ginocchione

Pregando li superni e magni dèi,
 -Di me, dicendo, abbiate compassione,
 Restituite in vita ora colei-.
 Ma invano il suo pregar al fin restòne,
 Trovandosi con pene e affanni rei;
 E di quel corpo bello e delicato
 Rimase Orfeo dolente e abbandonato."

El descenso de Orfeo al Infierno se alarga en 35 octavas y se enriquece mucho con las intervenciones de todos los habitantes infernales: Caronte, Cerbero, las Furias, Minos, Plutón, en cuyas descripciones y parlamentos puede observarse cierta cristianización del Hades pagano. La muerte del tracio, traducida directamente de Ovidio -"il mio autore"- en ocasiones, se presenta como un castigo a sus ambiguos amores:

"Molte donne di lui s'innamoraro
 e gli mostravan sviscerato amore.
 Orfeo sempre col cor crudo et amaro
 le discacciava via con gran furore;
 di questo il mio autor ne parla chiaro,
 lodando Orfeo di stabile gran cuore,
 che alla sua prima donna si mantiene,
 e innanzi e doppio morte volle bene".

Sin embargo, el final, de nuevo siguiendo a Ovidio, es feliz, pues tras la muerte,

"L'anima sua ne girà all'inferno,
 e ritrovò la donna, il primo amore,
 si che sia questo a voi esempio eterno,
 la donna è sol dell'omo il frutto, il fiore;
 però lor sol seguire habbi memoria.
 Questa è favola bella, e non istoria."

Esta versión, con su moraleja y aclaración final, sirvió para popularizar la obra de Poliziano que, a su vez, hacía asequible al público no latinista el antiguo mito.

Por último, otra reelaboración de la obra de Poliziano es

La Favola di Orfeo e Aristeo¹²⁵. De autor desconocido, probablemente ferrarés, que incluso se ha tratado de identificar con Ariosto, ya que se trata de una obra "cinquecentesca". El texto se alarga hasta alcanzar un total de 1456 versos, distribuidos en estrofas de "terza rima", con algunas baladas. A la materia conocida añade un acto al comienzo y dos al final, el último de ellos mutilado, con materia mitológica tomada de Ovidio y Virgilio. En el primer acto, Mercurio da a Apolo la cítara para su hijo Orfeo. Éste crece y pide a Diana su consentimiento para casarse con Eurídice. Diana bendice la unión y llama a todos: pastores, ninfas, faunos, sátiros, driadas, náyades y otros semi-dioses a participar en el general regocijo. Concluye el acto con las bodas celebradas por un coro dedicado a Himeneo. El segundo acto relata la persecución de Aristeo a Eurídice y su muerte. Utiliza fragmentos del propio Poliziano y de la Fabula di Cefalo de Correggio. Termina con un coro de ninfas: "Piangiam, Ninfe, il nostro male". El tercero contiene la bajada al infierno de Orfeo y su fracaso. Dos pastores, Argastro y Clitero, ponderan los poderes de Orfeo, pero son interrumpidos por la llegada de Mirtillo, quien cuenta su terrible muerte a manos de las Bacantes. Concluye el acto con la "Canzona de le Bachidi". Los dos últimos actos se distancian de Poliziano y se entretienen en relatar, el cuarto, el dolor de Aristeo según Virgilio y, el quinto, distintos prodigios: las Bacantes castigadas y convertidas en árboles, la cabeza de Orfeo

salvada de ser devorada por una serpiente y convertida por Apolo en una estrella celeste, según Ovidio. Se diferencia de la Tragoedia en que la música ha perdido importancia y sólo canta Aristeo como solista. Para compensar, al final de cada acto se inserta un fragmento coral basado en la forma métrica de una balada de "ottonari" u ocho versos, seguramente bailado por ninfas o bacantes.

Fuera de Italia también alcanza la influencia de Poliziano, si bien en España, tema que merecería un estudio más detenido, se cree limitada. Pablo Cabañas en su obra El mito de Orfeo en la literatura española no hace mención de ella. Félix Fernández Murga¹²⁶ apunta la posible huella de la Fábula en la Comedia Serafina de Juan del Encina y considera más importante la presencia de las obras latinas de Poliziano entre los universitarios salmantinos, tanto por mediación de Antonio de Nebrija, como de El Brocense, quien escribió un comentario a sus Sylvae¹²⁷, obra que cita, junto a las Miscellaneae en su edición de Garcilaso. La Apollinis fabula de éste último, significó, al igual que la obra de Poliziano, la novedad de escenificar un tema mitológico, si bien entre las dos obras media gran distancia¹²⁸. Antonio Ramajo en un reciente e interesante artículo¹²⁹ ilustra acerca de la presencia del toscano en la Salamanca del XVI y XVII y de la existencia de un certamen universitario de "Monodia ad imitationem Politiani" con motivo del fallecimiento del rey Felipe III.

Pero volviendo al Orfeo, señala Francisco López Estrada, que en la literatura española no parece percibirse su huella ni en la vía teatral ni en la pastoril. En el primer aspecto los autores tardíos que tratan el tema lo acomodan al esquema de la comedia nacional como El marido más firme, Orfeo de Lope de Vega y la Comedia famosa de Eurídice y Orfeo de Antonio de Solís, o al del auto sacramental en Calderón y Jerónimo de Cáncer. En los libros de pastores no percibimos al Orfeo desgraciado de Poliziano, según veremos en el capítulo correspondiente. Sin embargo, creemos que hubo autores españoles que conocieron la Fabula (o la Tragoedia) a través de los muchos manuscritos en que se transmitió o, incluso, de algunas representaciones teatrales. No en vano se trata del "testo teatrale piú noto e piú rappresentato del Quattrocento", como señala Tissoni¹³⁰. Nos referimos a poetas españoles que viajaron a Italia y allí se integraron activamente en círculos cortesanos y literarios, como Hurtado de Mendoza y Garcilaso, en cuyas obras, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, se perciben huellas evidentes de la Fabula.

De entre los derivados de Poliziano en el género dramático pastoril en Italia, sólo nos ocuparemos de dos por su posterior repercusión en la literatura española, en los cuales analizaremos brevemente la presencia del mito de Orfeo. Torquato Tasso: Aminta (1573) y Giovanni Guarini: Il pastor Fido (1580), merecieron dos traducciones al castellano por sendos poetas: Jáuregui y Suárez

de Figueroa, curiosamente las únicas elogiadas por Cervantes.

El Aminta¹³¹ de Torquato Tasso (1544-95) fue escrito y representado en la corte de Ferrara en 1573, se editó por primera vez en 1580 y fue sucesivamente reeditado y traducido a otras lenguas. Al castellano lo vertió dos veces el poeta sevillano Juan de Jáuregui: en Roma (1607) y en Sevilla (1618), como parte de sus Rimas. Consta de cinco actos más un prólogo que entona el Amor vestido de pastor y un epílogo a cargo de Venus. Las reminiscencias literarias que engarza el gran genio poético del Tasso son muchas: Teócrito, Virgilio, Horacio, Ovidio, Propercio, Tibulo y Catulo de los clásicos; Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Lorenzo de Medici, Giraldis y Sperone Speroni, entre los italianos.

Desarrolla los amores de Silvia y Aminta con los tópicos propios del género. No aparece en toda la obra mención alguna al personaje de Orfeo, pero no por ello faltan huellas de la particular comunión arcádica entre la Naturaleza y los pastores. Así, por ejemplo, el dolor de Aminta conmueve a todo el orbe:

"Ho visto al pianto mio
Risponder per pietate i sassi, e l'onde,
e sospirar le fronde (...)
Ma niega d'esser donna
Poiche nega pietate
a chi non la negaro
le cose inanimate." (p. 15)¹³²

Y su música consigue los mismos efectos prodigiosos que la de Orfeo:

"Al dolce suon de la sampogna chiara

ch'ad udir trahe da gl'alti monti i sassi,
e correr fa di puro latte i fiumi,
e stillar mele da le dure scorze." (p. 44)¹³³

Pero en la edición de Venecia de 1581 se insertó un episodio, no original de Tasso y en el que se aprovecha para introducir críticas a otro escritor Sperone Speroni, donde sí se menciona a Orfeo. Se trata de una visión de carácter maravilloso que Tirsi relata a Aminta, en la que están también: "novi Lini ed Orfei"¹³⁴.

El pastor Fido¹³⁵ de Giovanni Battista Guarini (1538-1612) es obra publicada en 1590 y, al igual que el Aminta, fue traducido en dos versiones distintas por un mismo autor español: Cristóbal Suárez de Figueroa (Nápoles, 1602 y Valencia, 1609)¹³⁶. La huella de la obra de Tasso resulta evidente tanto en la estructura: cinco actos con prólogo, presencia de los coros, como en el argumento: Silvio el desdeñoso está calcado de la Silvia de Tasso, Sátiros enamorados de las pastoras, final feliz; si bien el argumento de Guarini se complica con más de una pareja protagonista y el tema de las profecías y los hijos perdidos. También se encuentran reminiscencias del Aminta en algunos pasajes concretos, como en los relatos respectivos de Aminta y Mirtilo sobre los besos dados a sus amadas Silvia y Amarilis, o en los discursos sobre la edad de oro.

En El pastor Fido se alude a la muerte de Orfeo. Amarilis se defiende de la acusación de dureza ante Silvio, oponiendo la venganza de las bacantes contra Orfeo a lo que pudiera haber

sufrido el pastor si ella hubiera confesado a las doncellas la escena de su desnudez:

"Ma dimmi tu, qual fruto avresti allora
dal temerario tuo furto raccolto,
se t'avess'io scoperto aquella Ninfe?
Non fu sull' Ebro mai
si fieramente lacerato e morto
dalle donne di Tracia il Tracio Orfeo,
come stato da loro
saresti tu, se non ti dava aita
la pietà di colei che conda or chiami;" (p. 157)¹³⁷

Y además se hace referencia a los mágicos poderes del canto o del dolor humano en el espacio arcádico, si bien ya no se recurre a Orfeo:

"Poichè col dir t'offendo,
Io mi morrò tacendo:
Ma grideran per me le piaggie, e i monti,
E questa selva, a mi
Si spesso il tuo bel nome
Di risonare insegno;
Per me piangendo i fonti,
E mormorando i venti
Diranno i miei lamenti;" (p. 29-30)¹³⁸

"Ch'io t'ami e t'ami più della mia vita;
se tu nol sai, crudele,
chiedilo a queste selve
che tel diranno, e tel diran con esse
le fere loro, e i duri sterpi e i sassi
di questi alpestri monti,
Ch'io ho sì spesse volte
inteneriti al suo d'miei lamenti" (p. 152)¹³⁹

f) Fortuna musical:

De la mano del mismo mito, el mito musical por excelencia: Orfeo, se andará el camino desde Poliziano a Monteverdi, desde el teatro cortesano con fragmentos cantados hasta el nacimiento de la ópera¹⁴⁰. Desde nuestra especialización filológica y

nuestra condición de aficionados a la música, traemos aquí a colación estas obras como parte de un género dramático y nos limitaremos a un análisis de los textos, sin pretender extenderlo a la teoría musical.

Ya en la Fabula y sus derivados, como vimos, la música cumplía un importante papel. La primera ópera experimental, nacida en el grupo florentino de la "camerata", fue la Dafne de Ottavio Rinuccini con música de Peri y Caccini, estrenada en el Palazzo Corssi de Florencia en los carnavales de 1597. Le siguió L'Euridice¹⁴¹, escrita por el mismo autor, ya en 1591, y con música de Iacopo Peri (1561-1633). No se trataba de una tragedia, sino de la presentación de un hecho: la muerte de Eurídice, en un marco pastoril. Se estrenó en el Palazzo Pitti florentino el 6 de octubre del significativo año de 1600, como parte de las celebraciones nupciales del enlace de Maria de Medici con el rey Enrique IV de Francia. Alcanzó gran éxito y, según señala Valdés-Camín, contó con la encarnación del propio Peri, gran vocalista del grupo de la "camerata", en el papel de Orfeo. Sin embargo, se vió envuelto en una tremenda polémica, pues Giulio Caccini quiso intervenir en la música y publicó una partitura sobre Euridice en diciembre de 1600, en la que no menciona ni a Rinuccini ni a Peri.

En 1601, Peri publicó su Euridice basada también en el libreto de Rinuccini. Emilio dei Cavalieri, supervisor de las actividades musicales y teatrales de la corte florentina, se

peleó con Rinuccini sobre quién había sido el innovador del teatro. Había escrito también una obra teórica que codificaba todas estas novedades en el mismo año de 1600 La rappresentatione di anima, et di corpo novamente posta in musica dal sig. Emilio del Cavaliere per recitar cantando, Mutii, Roma, 1600. La solución de Cavalieri era la de estilizar los diálogos y adaptarlos a las exigencias del canto y de la danza. Peri, tratando, en cambio, de adaptar el canto a la palabra, coincidía con él en un "recitar cantando". Frente a ellos, Caccini prefería un estilo lírico y recitativo, lo que se denominó "cantar recitando". Sin embargo, no se encuentran sustanciales diferencias ni de estilo ni de forma entre las dos Eurídices.

La Eurídice, olvidándonos de su conflictivo nacimiento, constituyó el inicio de una nueva manera de concebir la representación escénica. Se trataba de cautivar el afecto de los oyentes mediante una cualidad del canto: la "sprezzatura", que alude a un modo de comportamiento cortesano lleno de equilibrio y seguridad. El cantante cantaba solo, acompañado de un instrumento, que no aparecía en la escena, en bajo continuo: arpícordio, lira, laúd, o viola da gamba. Nacía, así, el aria.

Los primeros personajes de las óperas eran notables cantores, como Apolo u Orfeo. Se justificaba así que los personajes cantasen en la escena. La tradición pastoril en la que se insertan comparte también el amor a la música, pues en la Edad de Oro arcádica era connatural al hombre el talento musical.

En la ópera intervienen, además de los personajes principales: Orfeo y Eurídice, tres pastores: Arcetro, Tirsi y Aminta. Junto a los dioses del Infierno: Plutón y Proserpina, imprescindibles en esta historia, se encuentran otros habitantes del Hades como Radamanto, Caronte y un Coro de sombras y de divinidades infernales. Además, como detalle innovador, aparece la diosa del amor, Venus. Completan el reparto un coro de Ninfas, en el que se individualiza Dafne.

Se abre la obra, como en las representaciones teatrales y más concretamente como el entonado por Mercurio en la Fabula di Orphee, con un prólogo que resume el argumento y que corre a cargo de la Tragedia, detalle muy pertinente pues se trata de una pieza de final triste. En esta ocasión no anticipa el contenido de la obra, porque es bien conocido por todos, sino que invoca a las divinidades infernales.

En la escena primera, en un ambiente pastoril, intervienen Eurídice, las ninfas y los pastores. Se abre con un jubiloso canto coral donde se celebra el himeneo de Orfeo y Eurídice y ella se encarga de responder a las muestras de alegría. Acaba la escena con un canto con estribillo donde se invita a la danza a dioses, ninfas, sátiros, pastores. Del mismo modo, se desea que la naturaleza obre prodigios de fecundidad y abundancia para incrementar la felicidad general:

85 "Al canto, al ballo, a l'ombre, al prato adorno,
 a le bell'onde e liete
 tutti, o pastor, correte,

dolce cantando in sì beato giorno.
 Al canto, al ballo, ecc.
 90 Selvaggia Diva, e boschereccie Ninfe,
 Satiri, e voi, Silvani,
 reti lasciate e cani;
 venite al suon de le correnti linfe.
 Al canto, al ballo, ecc.
 Bella Madre d'Amor, da l'alto coro
 95 scendi a'nostri dilette,
 e co' bei pargoletti
 fendi le nubi e 'l ciel con l'ali d'oro.
 Al canto, al ballo, ecc.
 Corran di puro latte e rivi e fiumi,
 di mel distilli e manna
 ogni selvaggia canna;
 100 versat'ambrosia e voi, celesti Numi,
 Al canto, al ballo, ecc."

La segunda escena, en perfecta simetría, la protagonizan Orfeo, con los pastores Arcetro, Tirsi y Aminta y con Dafne, que ejerce la función de mensajera. La alegría anterior contrasta vivamente con la tristeza de esta escena, desde su mismo inicio: "Antri, ch'ai miei lamenti". Sin que se vea en escena, Eurídice ha muerto, pero no como consecuencia de la mordedura de la serpiente que pisó mientras huía del lascivo Aristeo. La versión de esta ópera se aparta de Virgilio y sigue el relato más simple y menos dramático de Ovidio. La serpiente le mordió mientras paseaba con las ninfas. Dafne, una de ellas, se encarga de procurar la triste nueva al recién casado. Orfeo abandona la escena con muestras de dolor:

"Non piango e non sospiro,
 o mia cara Euridice,
 ché sospirar, ché lagrimar non posso.
 Cadavero infelice,
 230 o mio core, o mia speme, o pace, o vita!
 Ohimè! chi mi t'ha tolto,
 chi mi t'ha tolto, ohimè! dove se' gita?

235 Tosto vedrai ch'in vano
 non chiamasti morendo il tuo consorte.
 Non son, non son lontano:
 io vengo, o cara vita, o cara morte."

No acaba la segunda escena con esta salida y se quedan los pastores y las ninfas comentando el triste caso. Un canto fúnebre entonado por el coro, de estructura similar al primero, da por culminada la escena. La tercera, menos conseguida, se desarrolla exclusivamente entre pastores. Uno de ellos, Arcetro narra a los demás su visión de la desesperación de Orfeo ante el cadáver de su esposa y la aparición de un carro, del cual descendió una "donna celeste", que se llevó al desconsolado poeta.

La cuarta escena tiene lugar ya en el infierno y, por tanto, intervienen sus moradores: Plutón, Proserpina, Radamante y Caronte. Hasta allí ha llegado Orfeo conducido por el carro de la misma diosa Venus. Esta es una innovación que no he encontrado en ningún otro texto. Tras aconsejarle que

415 "sciogli il tuo nobil canto
 al suon de l'aureo legno:
 quanto morte t'ha tolto ivi dimora.
 Prega, sospira e plora:
 fosse avverrà che quel soave pianto
 che mosso ha il Ciel, pieghí l'Inferno ancora",

la diosa del Amor le deja sólo ante las divinidades infernales. Orfeo, entonces, no pronuncia de una tirada su célebre discurso, ya analizado en otros lugares, sino que va dialogando con Plutón sobre los motivos de su atrevimiento y sobre su deseo de recuperar a Eurídice. Proserpina, como en la tradición antigua, interviene favorablemente, mientras el autor innova con las

figuras de Radamanto y Caronte, quienes no quieren que se turben las leyes del Infierno y el poder de su rey. El coro acompaña la salida de los dos esposos:

555 "Poi che gli eterni imperi,
 tolto dal ciel Saturno,
 partiro i figli alteri,
 da quest'orror notturno
 alma non tornò mai
 del ciel a' dolci rai:
 560 unqua né mortal piede
 calpestò nostre arene;
 ché d'impetrar mercede
 non nacque al mondo spene
 in quest'abisso, dove
 565 pietà non punge e muove.
 Or di soave pletro
 armato e d'aurea cetra,
 con lagrimoso metro
 canoro amante impetra
 570 ch'il ciel rivegga e viva
 la sospirata diva.
 Sì trionfaro in guerra
 d'Orfeo la cetra e i canti:
 o figli de la terra,
 575 l'ardir frenate e i vanti;
 tutti non sete prole
 di lui che regge il sole.
 Scender al centro oscuro
 forse fia facil opra;
 580 ma quanto, ah! quanto è duro
 indì poggiar poi sopra.
 Sol lice a le grand'alme
 tentar sì dubbie palme."

Del ámbito oscuro e infernal nos trasladamos en la quinta escena, de nuevo, al bosque de ninfas y pastores. En simetría con la tercera, esta escena relata, en otra agnición esta vez en boca de Aminta, el feliz regreso de los dos esposos a la tierra. Por último, la escena sexta celebra esta llegada. Orfeo y Eurídice se turnan para relatar a los presentes los prodigios. Dos cantos

sucesivos del coro marcan el fin de esta ópera que, apartándose de las tradiciones virgiliana y ovidiana, simplifican la acción y la dotan de un final feliz. Sobre las razones de esta alteración de las fuentes tenemos un directo testimonio del propio Rinuccini en carta a Maria de Medici¹⁴²:

"Potrà parere ad alcuno che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della Favola d'Orfeo: ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, avendo per una giustificazione esempio di poeti greci in altre favole: ed il nostro Dante ardì di affermare essersi sommerso Ulisse nella sua navigazione, tuttochè Omero e gli altri poeti avessero cantato lo contrario. Così parimente ho seguito l'autorità di Sofocle nell' Aiace in far rivolger la scena, non potendosi rappresentare altrimenti le preghiere et i lamenti d'Orfeo".

Con cierta osadía, el libretista se parangona con Homero y Sófocles para justificar el distinto final de su historia. La razón es puramente pragmática y servil. Un artista cortesano debía plegarse a las circunstancias de sus señores y no podía ofrecer con motivo de un enlace matrimonial una representación que no concluyese jubilosamente.

Las primeras óperas se representan principalmente en Mantua, Roma (salvo el paréntesis en que el Papa las prohíbe) y Venecia. El recitar cantando va sustituyendo al cantar recitando y la música va ganando importancia. En Mantua tuvo lugar el segundo gran hito de la ópera por lo que se refiere al tema de Orfeo. Vincenzo Gonzaga, que había asistido a la representación de la Euridice en Florencia, encargó otra ópera con el mismo tema para el carnaval de 1607. Y, así, con un libreto de Alessandro Striggio, el joven, (h. 1560-h. 1628) y música de Claudio

Monteverdi (1567-1643), se estrenó el Orfeo, el 24 de febrero de 1607 en la Accademia de'li Invaghiti de Mantua¹⁴³.

La novedad de esta ópera no estriba en el libreto sino en la concepción musical. Monteverdi amplió notablemente la orquesta llegando a utilizar hasta cuarenta músicos: flautas, cornetas, trombón de vara, bajos continuos, toda la familia de las cuerdas. Además, cada acompañamiento musical está minuciosamente pensado para que concuerde con el momento dramático que le corresponde. Así, el lamento de Orfeo tras la muerte de su amada se acompaña con bajos de viola, el Coro de los espíritus infernales del tercer acto con órgano de madera, cinco trombones, dos bajos de gamba y un contrabajo de viola, la intervención de Plutón con trombones. Y el caso más significativo de ese cuidado en la variación de los instrumentos lo encontramos en el Aria de Orfeo del tercer acto en el que cada estrofa tiene un instrumento diferente: dos violines, dos cornetas, dos violines y un violonchelo, el órgano y, por último, el cuarteto de arco.

El libreto constaba, en una primera versión, de tres actos, precedidos de un Prólogo que entona la Música, más una obertura a la que llama "toccata". Contaba con veintiseis números orquestales y con numerosos coros, piezas cerradas de una estructura estrófica de cuatro versos cantados por un personaje mítico. Toda la obra de Monteverdi refleja los distintos momentos de su ardiente vida. Primero dejó impregnar su música del sentimiento de su propia vivencia y se inspiró, para evocar la

muerte de Eurídice, en su dolor por la enfermedad de su amada Claudia. Pero en 1609 hizo una segunda versión en la que cambió el final triste por otro feliz, en dos nuevos actos, e incluyó un ballet, un pastoral, un "ritornello", un coro a cinco voces y una moresca.

Analicemos el texto definitivo. El Prólogo consiste en veinte versos divididos en cinco estrofas de cuatro, con rima ABBA, en los que se presenta la Música y se alude brevemente a la historia que se va a presenciar:

15 "Quince a dirvi d'Orfeo desio mi sprona,
 d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere,
 e servo fe' l'Inferno a sue preghiere,
 gloria immortal di Pindo e d'Elicona."

El acto primero se abre, como en la ópera de Peri y Rinuccini, cuyas analogías ha estudiado Timothy McGee¹⁴⁴, con cánticos de himeneo y alegría -"Vieni, Imeneo, deh, vieni"-. Se llama a todos los habitantes de montes, fuentes y selvas a acudir a esta celebración. En el acto segundo Orfeo satisface el gusto de sus acompañantes pastores de oír una de sus canciones, pero es interrumpido por la irrupción de Silvia, que, como la Dafne en la ópera Eurídice, relata la triste muerte de la ninfa. La versión elegida es nuevamente la ovidiana. Sigue el dolor del vate:

250 "Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?
 Tu se', tu se' pur ita
 per mai più non tornare, ed io rimango?
 No, che se i versi alcuna cosa ponno
 n'andrò sicuro a' più profondi abissi,
 e intenerito il cor del Re de l'Ombre

255 meco trarrotti a riveder le stelle
 o se ciò negherammi empio destino
 rimarrò teco in compagnia di morte,
 a dio, terra; a dio, cielo; e sole, a dio."

Un largo canto del coro, que recorre los tópicos del "ubi sunt?" y de la Naturaleza que se conduele con el hombre, despide este segundo acto. El tercero se inicia con un diálogo entre Orfeo y un personaje alegórico, antes nunca utilizado en esta historia, la Esperanza. Sin embargo, ésta le abandona justo en los límites de la Laguna Estigia. Allí se encuentra con Caronte, quien trata de impedir el acceso de un vivo al reino de los muertos. Pero, gracias al poder excelso de su música, expresado magistralmente con la más famosa de las Arias de esta ópera, consigue dormirle y, así, entrar en el Hades. De nuevo, un coro, esta vez de espíritus infernales, pone fin al acto.

El acto siguiente se abre con la conversación de los reyes del Infierno, coreados por el anterior grupo de espíritus. Antes, incluso, que Orfeo pronuncie su discurso, Proserpina, con sólo oírle invocar el nombre de Eurídice, se muestra misericordiosa y consigue que su marido se ablande. El coro lo anuncia así:

 "Pietate oggi et Amore
 trionfan ne l'Inferno
 ecco il gentil cantore
 500 che sua sposa conduce al ciel superno."

Orfeo recibe a su esposa e inicia la ascensión en medio de terribles dudas. Estas le hacen girarse y en ese momento perderla. Striggio ha complicado la acción siguiendo con más puntualidad los textos antiguos. Eurídice se queja del "troppo

amor" con palabras semejantes a las de la Eurídice de la Fabula de Poliziano. El coro acompaña a la ninfa en su regreso al Hades y Orfeo se queda solo, con su "sogno o vaneggio".

Un extenso parlamento de Orfeo, quejándose ante la Naturaleza de su infinito dolor y desdén al resto de las mujeres, abre el último acto. Apolo, su padre, se le aparece y le concede el reunirse con su amada en el cielo. Un ebrio coro de Bacantes y una de ellas solista va cantando al dios Baco, mientras Orfeo asciende al cielo:

"Vanne, Orfeo, felice a pieno
 a goder celeste onore,
 là 've ben non vien mai meno,
 670 là 've mai non fu dolore,
 mentr'altari, incensi e voti
 noi t'offiam lieti e devoti.
 Così va chi non s'arresta
 al chiamar di nume eterno,
 675 così grazia in ciel impetra
 chi qua giù provò l'Inferno,
 e chi semina fra doglie
 d'ogni grazia il frutto coglie.
 Evohè, liete e ridenti,
 680 te lodiam, padre Leneo,
 or ch'abbiam colmo il core
 del tuo divin furore."

Con este final feliz, distinto al de la tradición antigua y más complejo que el circunstancial y festivo de la Euridice de Rinuccini, concluye esta ópera que lleva al máximo nivel artístico uno de los mitos de mayor esencia musical, con el que nació un nuevo género.

3. Conclusiones:

En esta segunda parte del primer capítulo, hemos completado

el panorama de Orfeo en el Renacimiento italiano con el análisis de su utilización por parte de Marsilio Ficino, quien coincide con Boccaccio en la consideración de que Orfeo, como filósofo de la Antigüedad, recibe parte de la revelación divina. El cantor, uno de los "prisci theologi", fue discípulo de Moisés, como atestigua su Testamento, y aprendió el monoteísmo, pero lo transmitió a sus coetáneos disfrazándolo con las historias de los múltiples dioses gentiles. Ficino recoge de Suidas el catálogo de obras atribuidas a este filósofo, los Orphica, y traduce algunas al latín. Asimila la doctrina que se desprende de estas obras y se apoya en ellas para la exposición de sus propias ideas. Hemos ido leyendo fragmentos de su comentario al Banquete platónico y hemos estudiado lo que se creía doctrina de Orfeo en lo concerniente a la divinidad, la música y el amor.

Su tratamiento de Orfeo es completamente diferente al de mitógrafos y poetas. Ficino no es ni una cosa ni otra, sino fundamentalmente filósofo y considera a Orfeo no como un personaje de ficción, de cuya historia pueda sacarse una alegoría o una hermosa comparación, sino como otro filósofo antiguo, cuya sabiduría sirve de puente entre la antigua, la platónica, y la cristiana. Para Ficino, Orfeo es equiparable al rey David bíblico, pues ambos son dueños de los cuatro furores: el del sacerdocio y profecía, de ahí sus himnos donde vierte sus conocimientos acerca de la esencia de Dios; el del amor, dirigido a su esposa Eurídice; y el de la poesía, aprendido de Mercurio

y transmitido a Pitágoras.

Semejante a este Orfeo es el de Pico della Mirandola y otros humanistas del círculo florentino: el propio Lorenzo de Medici, Cristóforo Landino, o, el un poco anterior, Francesco Filelfo.

Poliziano, distanciándose de su inicial participación en las ideas ficinianas, que hemos resumido, se desprende de toda complicación alegórica para, aplicando magistralmente su propia teoría de la imitación compuesta, en su Fabula di Orphee recuperar un personaje mítico auténtico. Con ello consigue renovar el panorama teatral de su época y dar pie a una verdadera revolución en la historia de la música, al nacimiento de la ópera, que hemos ilustrado con dos ejemplos señeros: la Euridice de Ottavio Rinuccini y el Orfeo de Claudio Monteverdi.

Volviendo a Poliziano, en sus Sylvae latinas recoge ideas aristotélicas sobre la poesía y presenta a Orfeo como "pius Orpheus", salvador de los argonautas del peligro de las sirenas, civilizador del hombre salvaje y fundador de la poesía en Lesbos tras su muerte. Pero es en su Fabula donde nos presenta su auténtica visión del vate tracio, distanciada de la platónica y ficiniana, aquella que lo asimilaba a Hermes Trismegisto o Pitágoras y lo presentaba como un profeta inspirado por Dios. Su Orfeo es un Orfeo más cercano y humano, el amante fracasado, la víctima inocente. Su conocimiento del aristotelismo gracias a Ermolao Barbaro, su experiencia veneciana, el desengaño tras la Conjuración de los Pazzi, su visión de los frescos de Mantegna

coadyuvan a este cambio de visiones que hemos visto entre el Orfeo ficiniano y el polizianesco.

Notas al capítulo I.C.

1. Sobre la corte medicea, pueden ser ilustrativos los siguientes estudios: A. Chastel, Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico, Madrid, Cátedra, 1982; P. Antonetti, Historia de Florencia, México, F.C.E., 1985. C. Hibbert, The rise and fall of the House of Medici, London, Penguin Books, 1974. J. R. Hale, Firenze e i Medici. Storia di una città e di una famiglia, Milano, Mursia, 1977. F. Antal, El mundo florentino y su ambiente social, Madrid, Alianza Forma, 1989. Particularmente para las relaciones entre los Medici y Marsilio Ficino, cuya armonía se pone en tela de juicio, vid. los artículos de R. Fubini, "Ficino e i Medici all'avvento di Lorenzo il Magnifico", Rinascimento, 24, (1984), p. 3-52; "Ancora su Ficino e i Medici", Rinascimento, 27, (1987), p. 275-91. En general sobre los Medici, vid. Sergio Camerani, Bibliografia Medicea, Firenze, Leo S. Olschki, 1964, (p. 41-63 para Lorenzo el Magnífico).

Para los conceptos "Renacimiento" "humanismo" sigo las definiciones de Paul O. Kristeller en sus capítulos introductorios a obras citadas más adelante: El Renacimiento es el período histórico que se extiende aproximadamente del 1300 al 1600 que ha sido designado convencionalmente con ese nombre y que se consideró a sí mismo precisamente como un "renacimiento" de las letras y el saber y que en gran medida tuvo su origen en Italia. Humanismo era un programa cultural y educativo que abarcaba los "studia humanitatis": gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral, temas todos basados en la lectura de autores clásicos griegos y latinos. En la época se aplicaba a los maestros de este ciclo el término de humanista.

Un buen estudio de conjunto sobre este período y una escueta introducción a cada autor ofrece Charles Trinkaus en el artículo "Humanism" que escribe para la Encyclopedia of World Art, Mc Graw-Hill Book Company Inc., s.a. vol. VII, p. 702-43.

2. Después de redactadas estas páginas, leímos el artículo de Mario Martelli, "Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana", Interpres, 8, (1988), p. 7-40, con el cual coincidimos en algunas apreciaciones. Igualmente como trabajo de conjunto hay que citar el de August Buck, Der Orpheus Mythos in der italienischen Renaissance, Krefeld, Scherpe Verlag, 1961.

3. "Coronide" de la Miscellanea Centura Prima en Angeli Politiani Opera, Quae Quidem Extitere hactenus, omnia, longe emendatius Quam usquam antehac expressa..., Basileae, Apud Nicolaum

Episcopium Iunioem, 1553, p. 310. Edición facsimil de Ida Maier, Torino, Bottega d'Erasmus, 1971, tomo I, p. 310.

4. Angeli Politiani, Ib., tomo III, p. 172. (Es reedición facsimil de Carmina Bartholomaeus Fontius, Lipsiae, B.G. Teubner, 1932, ed. I. Fogel y J.L. Juhasz, p. 27.)

5. "Tra Ficino 'Orfeo ispirato' e Poliziano 'Ercole ironico' en Marsilio Ficino e il ritorno di Platone..., II, p. 459-75. (op. cit. en nota siguiente).

6. Según puede constatarse en el Epistolario de Ficino publicado por S. Gentile, Lettere. I. Epistolarum familiarium liber I, Firenze, L.S. Olschki, 1990, p. 39-40, 44, 121-2, 132, 158.

7. Vid., además de sus primeras obras Supplementum Ficinianum, 2 tomos, Firenze, L.S. Olschki, 1937-45 y The scholastic background of Marsilio Ficino, New York, Cosmopolitan Science Art Service, 1944, los ensayos de conjunto sobre la filosofía del Renacimiento: El pensamiento renacentista y sus fuentes, México, F.C.E., 1982 y El pensamiento renacentista y las artes, Madrid, Taurus, 1986. Para Ficino, su magna obra, recientemente reeditada en la versión italiana: Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1988. (Vid. la reseña de Ernst Cassirer recogida posteriormente en el volumen, Dall'umanesimo all'illuminismo, Firenze, La Nuova Italia Ed., 1967, p. 13-42); Vid. también el estado de la cuestión y la bibliografía sobre este humanista: "Marsilio Ficino and his work after five hundred years" en Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti, I, Firenze, a cura di G.C. Garfagnini, Leo S. Olschki, 1986, p. 15-196. Un resumen útil sobre la persona y el pensamiento de Ficino se encuentra en el tomo, Ocho filósofos del Renacimiento italiano, México, F.C.E., 1970, p. 57-76.

8. Sobre este interesante aspecto de la sabiduría ficiniana y la de sus continuadores no podemos detenernos como quisieramos, leánse las páginas de D.P. Walker, Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella, London, The Warburg Institute-Univ. of London, 1958. Vid. también C. Vasoli, I miti e gli astri, Napoli, Guida Ed., 1977. M. Adriani, Arti magiche nel Rinascimento a Firenze, Firenze, Bonechi, 1980. La magia naturale nel Rinascimento. Testi di Agrippa, Cardano, Flud, Torino, intr. P. Rossi, tr. y note. S. Parigi, UTET, 1989.

9. Cfr. P.O. Kristeller, Il pensiero..., p. 66-85.

10. Cfr. P.O. Kristeller, Il pensiero..., p. 350-80.

11. Cfr. P.O. Kristeller, Il pensiero..., p. 101-5, 113-8.
12. Cfr. P.O. Kristeller, Il pensiero..., p. 227-45.
13. Cfr. P.O. Kristeller, Il pensiero..., p. 296-310. Un buen resumen de la filosofía ficiniana se encuentra en E. Garin, "Ritratto di Marsilio Ficino" en Il Quattrocento, Firenze, Sansoni, 1954, p. 31-48.
14. Vid. S. Gentile, "Note sui manoscritti greci di Platone utilizzati da Marsilio Ficino", en Scritti in onore di Eugenio Garin, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, p. 51-84.
15. Vid. los sistemáticos trabajos de Michael J.B. Allen, The Platonism of Marsilio Ficino: A Study of His 'Phaedrus' Commentary. Its Sources and Genesis, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. California Press, 1984, "Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's 'Timaeus' and its myth of the Demiurge", en Supplementum Festivum. Studies in Honor of Paul Oskar Kristeller, Binghamton, ed. J. Hankins, J. Monfasani y F. Purnell, 1987, p. 399-439, Icastes: Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist, Berkeley-Los Angeles-Oxford, Univ. California Press, 1989.
16. Como expone Kristeller en su "Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli. Contributo alla diffusione delle idee ermetiche nel Rinascimento", Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie II, 8, 2.3, (1938), p. 237-57, al igual que en la historicidad de Orfeo, en el Renacimiento se creía en la existencia de su maestro, un filósofo antiguo egipcio, Hermes Trismegisto, discípulo de Moisés. Se le atribuía un diálogo titulado Asclepius y un grupo de quince tratados agrupados y conocidos como Corpus Hermeticum o Pimander, título en realidad del primero de los quince trataditos. Traducido el primero, según se creía, por Apuleyo y el segundo por Marsilio Ficino en 1463, tuvo un éxito y una difusión extraordinarias. A este grupo de textos, en realidad fechados en el s. III d. C., se le añadió en 1505 un tercer título: Crater Hermeticus, diálogo latino debido a Ludovico Lazzarelli (1450-1500). Vid. Ermete Trimegisto, Il Pimandro ossia l'intelligenza suprema che si rivela e parla ed alti scritti Ermetici tradotti per la prima volta dal Greco in italiano dal Dr. Giov. Bonani con una introduzione, Roma, Atanòr, 1978. Claudio Moreschini, Dall'Asclepius al Crater Hermetis. Studi sull'ermetismo latino tardo-antico e Rinascimentale, Pisa, Giardini, 1985. De Lazzarelli vid. también Fasti Christianae Religionis, Napoli, a cura di M. Bertolini, D'Auria Ed., 1991, que, a imitación de los Fasti de Ovidio, se describen las fiestas del calendario cristiano. Se cita a Orfeo en diversas ocasiones: "Ipse Argonautas permulsit Thracius Orpheus, / Callimachi fuerat

sed Ptolemaeus amans" (Introducción); "Huic Demosthenicae cessit facundia linguae, / Hic valet Orphea ducere saxa lyra" (Abril); "Commendare suum nunc desinat Orphea vatem / Graecia, mendaci quam iuvat ore loqui." (Junio).

17. Sobre la creencia en los oráculos atribuidos a Zoroastro durante el renacimiento vid. K.H. Dannenfeldt, "The Pseudo-Zoroastrian Oracles in the Renaissance", Studies in the Renaissance, 4, (1957), p. 7-30. La figura de Zoroastro, muy desdibujada, se asoció a un mago persa, fundador de la astrología y autor de muchas obras de filosofía, alquimia y astrología. Influyó mucho en la Academia de Platón y Proclo editó los Oracula Chaldaica, a él atribuidos, junto a escritos de Orfeo, Pitágoras y Platón. Gemisto Pletho difundió estas obras entre los platónicos italianos y, así, Ficino lo incluyó entre los "prisci theologi". Sin embargo, su influencia fue mayor en la obra de Pico della Mirandola.

18. Cfr. P.O. Kristeller, Il pensiero..., p. 11-20. Vid. también op. cit. de Cassirer donde se amplía esta creencia en los seis teólogos antiguos y en que Dios se revela a través de todas las religiones. Se abandona en el Renacimiento el principio de "extra ecclesiam nulla salus". Complétese con las aportaciones de C.B. Schmitt, "'Prisca Theologia' e 'Philosophi Perennis': due temi del Rinascimento italiano e la loro fortuna", en Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro. Atti del V Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanisti, (Montepulciano, 1968), a cura di G. Tarugi, Firenze, L.S. Olschki, 1970, p. 211-36 y D.P. Walker, The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century, London, Ducknorth, 1972.

19. Desde mediados del siglo III a. C. algunos judíos helenizados alejandrinos atribuían a Orfeo la redacción de un Testamento donde, tras la lectura de los libros de Moisés en Egipto, plasmaba su arrepentimiento y conversión al monoteísmo. Esta obra se explica en un contexto de apología de la cultura judía entre los griegos alejandrinos. Los judíos trataban de destacar la primacía de la ley mosaica y de la historia del pueblo elegido sobre el griego. Uno de ellos, Artapanus (c. 50 a. C.), cuyo testimonio conocemos a través del de Eusebio de Cesárea, identifica a Moisés con el Museo griego y menciona a Orfeo como discípulo suyo. Además, estos autores intentan situar al cantor griego cronológicamente, según el procedimiento evemerista, en sincronía con la historia del pueblo elegido y, así, lo datan en la época de Abdón. En este ambiente proliferaron muchos pseudoautores, pues una vez cerrado el canon bíblico necesitaban apoyarse en figuras de profetas o sabios paganos como Orfeo, para seguir transmitiendo lo que ellos creían que Dios continuaba

revelando. En su afán de sincretismo de culturas, llegaban a interpretar pasajes de las cosmogonías de Homero y Hesiodo como alegorizaciones tomadas del Pentateuco, que habrían conocido, según un judío alejandrino del s. II de nombre Aristobolus, gracias a una antigua traducción de éste al griego. Orfeo se une a ellos por el Testamento, en el cual se muestra explícito acerca de la existencia de un único Dios. Este texto lo recogen con variantes tres Padres de la Iglesia en sus obras, aunque su cita en un total de nueve nos habla de su gran difusión: Pseudojustino en Cohortatio ad Graecos, 15; Clemente de Alejandría en Stromatum (V, xiv) y Eusebio de Cesárea en Praeparatio Evangelica (XIII, 12). Editado en Patrologiae cursus completus, ed. I.P. Migne, París, 1844-66: t. 6, p. 270-1; t. 9, p. 174-87; t. 21, p. 1093-1102, respectivamente.

Se trata de un poema en hexámetros griegos, cuya autenticidad no fue discutida por los judíos helenizados ni por los primeros cristianos, dado el clima de sincretismo de pensamiento en que aparece y, fundamentalmente, por su utilidad apologética. En efecto, su autoridad fue inmensa pues parecía remontar su antigüedad a antes de la Guerra de Troya y venía a demostrar que el más primitivo de los filósofos griegos se había convertido al Dios de los judíos. Analizando su contenido y estilo, parece dirigido a griegos a los que interesa convencer de la verdad del monoteísmo. El personaje de Orfeo era bien conocido para ellos y, así, no requiere ninguna presentación. Lo mismo el receptor implícito del texto, Museo, de quien los calificativos atribuidos no exigen una filiación real de Orfeo, sino más bien una relación de pupilage. Además, el texto se dirige a "Fas quibus est narrabo: fores claudunto, profani," lo que recuerda la fórmula empleada en textos místéricos griegos. El contenido, por otra parte, no parece interesar para la historia de Israel y, salvo la oblicua mención a Abraham y la más clara a Moisés y a las Tablas de la Ley, no se mencionan otros momentos o personajes claves de aquélla. El objetivo del Testamento parece claro: disuadir a los griegos de los errores del politeísmo y proclamar la existencia de un único Dios. Este Dios, al que se le nombra con la fórmula griega "Zeus", se define aplicándole algunos epítetos y atributos propios del Zeus padre de los dioses olímpicos: "Ille igitur magni supra laquearia coeli Immotus, solioque micat sublimis in aureo. Olli planta humiles subter premit ardua terras, Oceani extremos attingit dextera fines".

20. Epistolarum lib. XI en Opera, Basileae, 1561, p. 934.

"Vos qui uirtutem colitis, uos ad mea tantum
Dicta aures adhibete, animosque intendite uestros.
Contra qui sanctas leges contemnitis, hinc uos
Effugite, & procul hinc miseri, procul ite prophani.
Tu uero qui diuinas specularis, & alta

Mente capis museae uoces, complectere & illas,
 Aspiciens sacris oculis, sub pectore serua.
 Hocque iter ingressus, solum illum suspice mundi
 Ingentem authorem solum, interituque carentem.
 Quem uos praesenti quis sit sermone docemus.
 Vnus perfectus Deus est qui cuncta creauit.
 Cuncta fouens, atque ipse feus super omnia sese.
 Qui capitur mente tantum, qui mente uidetur.
 Qui nullum que malum mortalibus inuenit unquam.
 Quem praeter non est alius, tu cuncta uideto
 Hic ipsum in terris melius quo cernere possis.
 Hic & enim uideo ipsius uestigia, fortem
 Hic que manum uideo, uerum ipse ceruere qui sit,
 Nequaquam ualeo, nam nubibus insidet altis.
 Nemo illum, uisi Chaldeo de sanguine quidam
 Progenitus uidit, quem coelorum aurea sedes
 Sublimis que tenet, cuius se dextra tendit
 Oceani ad fines, quem de radicibus imis
 Concussi que tremunt montes, nec pondere quamuis
 Immenso sint, ferre queunt, qui culmina coeli
 Alta colens, terris nunquam tamen ille sit absens.
 Ipse est principium medium que & exitus idem.
 Item idem in tertio inducit Porphyrii uerba ista."

21. De Christiana Religione, xxii en Opera, Basileae, 1561 p. 25.

22. En esta su magna obra, Ficino menciona igualmente con frecuencia a Orfeo: II, iv: "Hinc divina natura ab Orpheo 'infinitus finis', cognominatur"; II, vi: "Sapienter Orpheus in Saturni hymno inquit: 'Qui omnes mundi partes habitas generationis princeps'"; II, vii: "Quam ob causam Orpheus Deum appellavit necessitatem. 'Fortis necessitas omnibus dominatur'"; II, xiii: "Divine de divina natura ita cecinit Orpheus: 'perpetuo cardine velocem impetum voluntas'"; "Divine de Iove dixit Orpheus: 'omnium genitor principiumque et finis' (...) Totum hoc Orpheus sic expressit 'omnia intus inspicis, omnia intus audis, omniaque distribuis' (...) Quapropter apud Orpheum Deus vocatur 'sempiterna vita, immortalisque providentia'"; III, i: "Sunt etiam daemones aquei quos Nereides vocat Orpheus, in quibusdam sublimioribus exhalationibus aquae,..."; IV, i: "Haec autem Musarum chorea cantat saltatque perpetuo, ut ait Orpheus, musicis modulis ad Apollinis ipsius imperium: 'tu totum coelum canora cithara temperas'"; "Si quis autem divinorum animorum nomina nosse desideret, sciat Orpei Theologiam sphaerum animas ita partiti, ut quaelibet vim geminam habeat, unam in cognoscendo positam, alteram in sphaerae corpore vivificando atque regendo. Ergo in elemento terrae illam vim Plutonem Orpheus nominat, hanc Proserpinam; (...) Quapropter apud Orpheum singulis musis praeest Bacchus aliquis, quo vires illarum divinae cognitionis nectare

ebriae designantur."; IV, ii: "Hunc ego esse arbitror ipsum (ut est apud Orpheum) mutantem Prothea formas."; VI, i: "sicut nos docent prisci Theologi: Zoroaster, Mercurius, Orpheus, Aglaophemus, Pythagoras, Plato, quorum vestigia sequitur plurimum physicus Aristoteles"; XI, iii: "Et Orpheus ita: 'Omnia enim Proteo prima natura indidit'. Theologia Orphica Proteum appellat essentiam tertiam, animarum, rationalium sedem."; XI, iv: "Oportet autem huiusmodi prolem, quam Orpheus Palladem vocat, Iovis capite natam, magis intimam (ut ita dixerim) esse Deo, quam angeli notionem angelicae menti."; XII, i: "Orphei etiam Aglaophemique philosophia in divinis laudibus tota versatur."; XVII, i: "Mercurius successit Orpheus. Orphei sacris initiatus fuit Aglaophemus."; XVIII, i: "Orpheus, ubi de summo Iove loquitur, sic inquit: 'cum abscondisset omnia deinceps in lumen gratum emisit ex sacro corde, operans cogitata et mirabilia'. In iis verbis Orpheus aperte declarat mundum a voluntate divina initium temporis habuisse." (Marsilio Ficino, Teologia Platonica, a cura di M. Schiavone, 2 tomos, Bologna, Zanichelli Ed., 1965).

En su De Vita también es frecuente la aparición de Orfeo: II, vi: "Atque Empedocles ubi propria unicuique Planetarum munere tribuit Iouem solum generationis principem nominat, Orpheum imitatus." III, xxi: "Item Pythagorici uerbis & cantibus, atque sonis mirabilia quaedam Phoebi & Orphei more facere consueti.", III, xxii: "per illas autem uicissim soluere nos a fato, quasi clauas, ut inquit Orpheus, ad aperiendum habeat & claudendum." III, xxvi: "Hinc Orpheus naturam ipsam mundi Iouemque mundanum marem appellat, & foeminam." (De vita libri tres, Opera, Basileae, 1561, p. 493-572).

23. Los fragmentos recogidos en autores antiguos fueron publicados posteriormente por Henri Estienne. Poesis Philosophica, vel saltem, Reliquiae poesis philosophicae, Empedoclis, Parmenidis, Xenophanis, Cleanthis, Timonis, Epicharmi. Adiuncta sunt Orphei illius carmina qui à suis appellatus fuit. Item, Heracliti et Democriti loci quidam, et eorum epistolae, Paris, 1573; y reeditados en 1588. Los Himnos y las Argonáuticas se publicaron por vez primera en Florencia, Philippi Junte, 1500, probablemente por Constantine Lascaris. Hay muchas reediciones durante el XVI. Thomas Taylor en 1787 traduce al inglés: The Mystical Initiations or Hymns of Orpheus translated from the original Greek: with an preliminary dissertation on the life and theology of Orpheus, London, 1787. Hay edición moderna de la traducción ficiniana realizada por Ilana Klutstein: Marsilio Ficino et la Theologie Ancienne: Oracles chaldaïques. Hymnes Orphiques. Hymnes de Proclus., Città di Castello, Leo S. Olschki Editore, 1987, p. 21-110. Edición griega Orphei Hymni, iteratis curis edidit G. Quandt, Berolini, Weidmannus, 1962 y edición bilingüe griego-inglés por A.N. Athanassakis, Missoula Montana, Scholar Press for The Society of

Biblical Literature, 1977. Sobre los poemas órficos vid. M.L. West, The Orphic Poems, Oxford, The Clarendon Press, 1983.

24. "Sulla prima traduzioni del greco di Marsilio Ficino", Rinascimento, 30, (1990), p. 57-104.

25. En su Vita Dantis, Bruni distingue los poetas que tienen un ingenio innato de los que aprenden la técnica poética. Entre los primeros se encuentra Orfeo: "E aquésta es la más alta e más perfecta especie de poesía; e como quier que dizen que los poetas son adeuinos, la su apellación o nonbre es tomado de aqueste furor o intrínseco mouimiento que yo digo. E cerca desto auemos exenplos de Orfeo e de Essiodo, de los quales cada uno fue tal como e según de suso es por mí recontado, e Orfeo fue de tanta efficacia que mouía las piedras e las montañas con su instrumento, e Essiodo, seyendo pastor rudo e indocto, en beuer solamente del agua de la fuente Castalia se fizo e deuino muy alto poeta sin otro algún estudio," (Traducción castellana ms. 10171 de la B.N. de Madrid, citado por A. Gómez Moreno, op.cit., p. 88). Sobre la figura de Leonardo Bruni (1374-1444) no podemos detenernos. Discípulo de Salutati llegó, como él, a canceller de Florencia. Fue autor de una Storia Fiorentina como Poggio Bracciolini (vid. la edición facsímil de ambas obras presentadas por E. Garin en Città di Arezzo, 1984). Escribió tratados como De Militia (C.C. Bayley, War and society in Renaissance Florence. The 'De Militia' of Leonardo Bruni, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1961); diálogos: Dialogi ad Petrum histrum (a cura di G. Kirner, Livorno, Raff. Giusti, 1889), epístolas y traducciones del griego, pero en ninguno hemos encontrado referencias al mito de Orfeo. Vid. para todo Leonardo Bruni Cancelliere della Repubblica di Firenze, Convegno di Studi, (Firenze, ott. 1987), a cura di P. Viti, Firenze, L.S. Olschki, 1990 y Per il censimento dei Codici dell'Epistolario di Leonardo Bruni. Seminario Internazionale di Studi, (Firenze, ott. 1987), a cura di L. Gualdo Rosa e P. Viti, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1991.

26. Vid. D.P. Walker, "The Prisca Theologia in France", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 17, (1964), p. 204-59, y el completo estudio para el ámbito francés de F. Joukovsky Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVIe siècle, Genève, Droz, 1970.

27. Mientras de Eurídice se limita a indicar: "Nomen proprium" (p. 908), recoge hasta siete Orfeos distintos, ninguno de ellos identificado con el esposo de Eurídice. Copiaré las entradas de 'Orfeo', según la posterior traducción latina de Aemili Porti, Cambridge, 1705, 3 tomos. Para la edición griega he manejado un ejemplar de la edición de Venecia de 1514:

"Orpheus, ex Lebethris Thraciae oriundus, (Lebethra autem est urbs Pieriae vicina) Oeagri & Calliopes filius. Oeager vero fuit quintus ab Atlante, ex Alcyone, una filiarum ejus. Vixit undecimum aetatibus bellum Trojanum: ipsumque Lini discipulum fuisse dicunt, & novem aetates vixisse. Alii vero, undecim. Scripsit Triagmos qui tamen ab aliis Iouis Tragici esse dicuntur. In his etiam fuerunt illa, quae dicuntur. Hierostolica. Clises Cosmicas. Neoteuctica. Sacros Sermones, libris XXIV. Hi vero dicuntur esse theogheti Thessali. Alii vero eos Cercopi Pythagoreo tribuunt. Oracula: quae ad Onomacritum referuntur. Initia: quae itidem Onomacriti esse dicuntur. In his etiam est [Liber] de Lapidum sculptura, qui Ogdoecontalithos suscribitur. Soteria. Haec Timocli Syracusani, & Pergini Milessi esse dicuntur. Crateras. Hi Zopyro tribuuntur. thonismos Magnae Matris Deorum, & Bacchica: quae Niciae Eleatis esse dicuntur. Descensum ad Inferos: quod opus Herodici Perinthii esse fertur. Peplum, & Rete. Et haec Zopyro Heracleotae tribuuntur. Ab aliis vero, Brotino. Onomasticum, versibus. MCC. Astronomiam. Amocopiam. Librum de sacrificiis. De divinatione ex oris, versibus. Catazosticum. Hymnos: Corybanticum: & Physica: quae Brontino esse dicunt.

Orpheus, Ciconaeus, vel Arcas, ex Bisaltia Thracica, poeta Heroicus. Fuit autem & hic duobus aetatibus ante Homerum, Trojano bello antiquior. Scripsit Fabulas, Epigrammata Hymnos.

Orpheus, Odrysius, poeta Epicus: quem tamen Dionysius ne exstitisse quidem dicit. Nihil ominis poemata quaedam ei tribuntur.

Orpheus, Crotoniates, poeta Epicus, quem Pisistrato Tyranno familiarem fuisse Asclepiades libro Grammaticorum sexto dicit [scripsit] Decaeteriam. Argonautica: & alia quaedam.

Orpheus, Camarinaeus, poeta Epicus, cujus esse dicunt Descensus ad Inferos.

Orpheus, Rex Thracum, cujus temporibus Amazones Phryges sibi tributarius fecerunt.

Orpheus, Sub Judaeorum Judibus, sublato Atheniensium regno, Orpheus clarus erat; vir sapientissimus, & multorum mysteriorum peritissimus. Hujus etiam feruntur orationes de cognitione Dei; in quibus praeter alia & hoc dicit: AETHERem principio a Deo conditum fuisse: & ab utraque AETHERis parte fuisse Chaos; & Noctem terribilem omnia tenuisse, & occultasse ea, quae sub AETHERe erant: significans, Noctem esse priorem. Idem etiam dixit, summum Aetherem comprehendi non posse, & omnium esse summum, & antiquissimum, & omnium rerum opificem. Terram etiam dixit invisibilem esse. Dixit etiam, Lumen AETHERe rupto Terram illustrasse, & omnes res conditas. Illud scilicet lumen, quod dixerat esse supremum omnium, & inaccessum; omniaque continere: quod vocavit consilium, Lucem Vitam. His tribus nominibus unam facultatem significari dixit, & unam potentiam omnium rerum opificis Dei; qui ex eo, quod non erat, omnia creavit, &

visibilia & invisibilia. De genere humano autem dixit, ipsum itidem ab omnium rerum opifice Deo formatum fuisse, & Mosis scripta. Dixit etiam, genus humanum esse miserum, & multis animi corporisque calamitatibus obnoxium, & bonorum malorumque operum capax, & miseram uitam virens. Port.

Orphei lyra." (II, p. 718-9)

28. "Marsilius Ficinus Braccio Martello. S.D." en Epistolarum lib. X, en Opera, Basileae, 1561, p. 918. En otras epístolas también menciona a Orfeo: "Exhortatio ad scientiam": "Audisti rursus Orpheum tunc Eurydicem, hoc est profunditatem iudicii, amisisse, cum retro respexit: iners et vanus est venator qui regreditur non progreditur". "Laudes Laurentii Medicis Mire": "Tres enim ellas opto Gratias Medici nostro propitias fore, que ab Orpheo describuntur". "Amicitia illa stabilis que a Deo conflatur": "Mercurius Trismegistus apud Egyptios similiter Esculapium, Museum in Thracia Orpheus,". "Poeticus furos a Deo est": "Primum, quod artes singulas singuli homines sine Deo longo vix tempore assecuntur, legitimi vero poete, quales fuisse vult Orpheum, Homerum, Hesiodum, Pindarum,". "De musica": "Hunc in libro Hymnorum Orpheus vitalibus radiis sanitatem vitamque largiri cunctis arbitratus morbosque propellere (...) mitto etiam que de Orpheo, Arione, Amphione narrantur". "Vera poesis a Deo et ad Deum": "Quod quidem non Moyses solum et David ceterique Hebreorum prophete, verum etiam Zoroaster, Linus, Orpheus, Museus, Moscus, Empedocles, Parmenides, Heraclitus, Xenophanes manifeste nos religiosis carminibus suis admonuerunt."

29. "Orpheus and Ficino" en Warden, J. ed., op. cit., p. 85-110.

30. Sobre la Academia son fundamentales los trabajos de Della Torre, A., Storia dell'Accademia Platonica di Firenze, Firenze, Carnerecchi e Figli, 1902; Verde, A.F., Lo studio fiorentino (1476-1503). Ricerche e documenti, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1973. J. Hankins en "The Myth of the Platonic Academy of Florence", Renaissance Quarterly, 44, (1991), p. 429-75, desmitifica la importancia de Ficino y la Academia en favor de Poliziano y la Universidad florentina.

31. Marsilio Ficino, Epistola lib. XI, a "Paulo Middelburgensi insigni phisico & astronomo", en Opera, Basel, 1561, p. 944.

32. Edición que he utilizado Omnia divini Platonis Opera translatione Marsilii Ficini, enmendatione et ad Graecum codicem collatione Simonis Grynaei, summa diligentia repurgata, quibus subiectus est Index quàm copiosissimus. Basileae, in Officina Frobeniana, 1646, p. 373: "Commentarium Marsilii Ficini florentini in Convivium Platonis. De Amore". Hay traducción castellana de Rocío de la Villa Ardura Madrid, Tecnos, 1986.

33. Vid. S. Gentile, "Per la storia del testo del 'Comentarium in Convivium' di Marsilio Ficino", Rinascimento, 21, (1981), p. 3-27.

34. Vid., entre otros estudios, S. Jayne, "Ficino and the platonism of the English Renaissance", Comparative Literature, 4, (1952), p. 214-38. A.S., Trueblood, "Plato's 'Symposium' and Ficino's Commentary in Lope de Vega's 'Dorotea'", MLN, (1958), p. 506-14. A. Gargano, Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso, Liguori, Nápoles, 1988, p. 107-21.

35. Canto órfico: Himno 55 a Venus, 4-5: "Omnia enim ex te sunt, subiugasti autem orbem / Et imperas tribus Parcís, generas autem orbem" (Ed. de Klutstein cit. p. 92).

36. Citaré los fragmentos del De Amore también en su traducción castellana, según la edición citada de Rocío de la Villa, para mayor facilidad del lector: "Se dice que es verdaderamente grande aquello a cuyo poder se someten todos los hombres y los dioses. Y, en efecto, entre los antiguos tanto los dioses como los hombres aman. Y esto lo demuestran Orfeo y Hesiodo, cuando dicen que las mentes de los hombres y de los dioses y de los dioses son subyugadas por el amor" (p. 8).

37. Les Argonautiques Orphiques, texte établi et traduit par F. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 104.

38. "Cuando Orfeo en las Argonáuticas, siguiendo la teología de Mercurio Trimegisto, cantó los principios de las cosas en presencia de Quirón y de los héroes, puso el caos antes del mundo, y colocó el amor en el seno de ese mismo caos, antes de Saturno, Júpiter y los demás dioses con estas palabras: 'Amor es el más antiguo, perfecto en sí mismo y mejor consejero'." (p. 10).

39. "Pero este razonamiento Fedro lo explica copiosamente y pone tres ejemplos de amor. Uno, de amor de una mujer a un hombre, en donde habla de Alceste, mujer de Admeto, que deseó morir en lugar de su marido. Otro, de amor de un hombre a una mujer, como el de Orfeo a Eurídice. Tercero, de amor de un hombre a otro hombre, como el de Patroclo a Aquiles. En ellos demuestra que no hay nada como el amor que haga más fuertes a los hombres. Pero ahora no profundizaremos en la alegoría de Alceste o de Orfeo, ya que estas historias muestran mucho más la fuerza del amor narrándolas como historias ocurridas que dándoles un sentido alegórico." (p. 17-8)

40. Fragmento 21a de Orphicorum fragmenta, collegit O. Kern, Berolini, Weidmannos, 1922, p. 91-3.

41. "Los filósofos pitagóricos quisieron que el número tres fuese la medida de todas las cosas (...) Orfeo, vaticinando esto, llamó a Júpiter principio, medio y fin del universo". (p. 21)

42. Esta fue creencia generalizada de varios filósofos neoplatónicos del Renacimiento, pero algunos otros como Mornay le acusaron, igual que ya hiciera S. Agustín, de no enseñar el monoteísmo claramente a los griegos y, además, de introducir la pederastia. La actitud de S. Agustín hacia los escritores paganos, a excepción de Platón, es de minusvaloración porque los cree pasivos ante la revelación y, aunque algunos fueron instrumentos de ella, no contribuyeron activamente a difundirla. Acusa a Orfeo de no actuar en consecuencia con aquello que dice haber descubierto acerca de la verdadera fe. Considera a Orfeo, ante todo, como el introductor de ritos órficos en Grecia.

43. M.J.B. Allen, "Marsilio Ficino on Plato, The Neoplatonists and the Christian Doctrine of the Trinity", Renaissance Quarterly, 37, (1984), p. 555-84. E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, Nueva York, W.W. Norton, 1968.

44. Kern fr. 24, p. 24-5.

45. "Pero la perpetua e invisible luz única del sol divino está siempre presente, (...). Lo que expresó divinamente Orfeo diciendo: calienta todo y a todo se extiende." (p. 24)

46. Kern fr. 361, p. 344, citado como dudoso y como única fuente esta referencia de Ficino.

47. El texto italiano, lengua a la que el mismo Ficino tradujo su obra en 1474 y que fue publicado póstumamente por Cosimo Bartoli en 1544, dice "un pomo dolce amaro", lo que ya está en Safo (fr. 137 (Diehl), en Petrarca, Soneto 129: "Il dolce e l'amaro ond'io mi pasco", y en Lorenzo el Magnífico "Natura insegna a noi temer la morte / ma Amor poi mirabilmente face / suave a' suoi quel ch'è ad ogni altro amaro". La antítesis se ha estudiado como expresión de la inseparable unión de amor y muerte, vid. E. Wind, op. cit. p. 197-200. Seguimos la ed. italiana Sopra lo amore o ver'Convito di Platone, Milano, Celuc, 1973, a cura di Giuseppe Ottaviano, p. 33. También ed. a cura di Sandra Niccoli, El Libro dell'Amore, Firenze, L.S. Olschki, 1987, p. 40.

48. "Ni tampoco os turbe aquello que canta Orfeo de la amarga y miserable suerte de los amantes (...) Y Orfeo lo llama 'agridulce'." (p. 41)

49. Número 56, v. 8: "Solus enim horum omnium gubernacula tenes" (ed. cit. de Klutstein, p. 94).

50. "La reciprocidad les da verdaderamente una concordia de paz y amor. De aquí las palabras de Orfeo: 'Solo tú entre los dioses llevas las riendas de todo'." (p. 55).

51. "Haud inopem consilii, binae naturae, omnium claves habentem" (ed. cit. de Klutstein, p. 94).

52. "Con razón el divino Orfeo le llamó 'Ingenioso, de dos naturalezas, portador de las llaves de todo'." (p. 59).

53. v. 11: "In Infernum: grauis enim necessitas omnia continet" (ed. cit. de Klutstein, p. 62).

54. v. 5-7: "Et imperas tribus Parcís, generas autem omnia, / Quaecumque in coelo sunt et in terra frugifera / In marique profundoque..." (ed. cit. de Klutstein, p. 92).

55. "Orfeo cantó estos dos imperios en dos himnos. El imperio de la necesidad en el himno de la noche, así 'La grave necesidad domina todas las cosas'. Al reino del amor en el himno de Venus, así: 'Tu mandas sobre las tres Parcas y engendras todas las cosas'. Orfeo ha situado divinamente estos dos reinos, y los comparó mutuamente, y antepuso el amor a la necesidad, cuando dijo que éste mandaba sobre las tres Parcas, en las que consiste la necesidad". (p. 114).

56. "Laetitiae genitrices, amabiles, laetae, sanctae, / Diversiformes, semper germinantes, mortalibus desideratae" (ed. cit. de Klutstein, p. 95-6).

57. "Estas son las tres gracias de las que habló Orfeo así: 'Esplendor, verdor y alegría desbordante'. Orfeo llama esplendor a aquella gracia y belleza del espíritu que consiste en la claridad de la verdad y la virtud. Llama verdor a la suavidad de la figura y del color, porque ésta florece sobre todo en el verdor de la juventud. Y llama finalmente alegría a aquel placer sincero, sano y eterno que sentimos con una melodía musical". (p. 90).

58. "Orfeo se ocupó de todos estos furores, como lo testimonian sus libros". (p. 224).

59. En Marsilio Ficino, Lettere, op. cit. p. 27. Sobre los problemas cronológicos y de fuentes de esta epístola ha indagado Sebastiano Gentile, "In margine all'epistola 'De divino furore' di Marsilio Ficino", Rinascimento, 23, (1983), p. 33-79.

60. Fr. 21 a Kern.

61. "Epistola de Rationibus Musicae ad Dominicum Benivenium", editada por P.O. Kristeller, Supplementum Ficinianum, I, p. 51-6. Sobre la música en Ficino vid. Id., Il pensiero..., p. 331-2; D. P. Walker, "Le chant orphique de Marsile Ficin" en Musique et poésie au XVIe siècle, Paris, Ed. du C.N.R.S., 1954, p. 17-33, profundiza en la creencia en los efectos curativos de la música de Orfeo y en sus connotaciones astrológicas, filosóficas y religiosas y P. Castelli, "Orphica" en Il lume del sole. Marsilio Ficino medico dell'alma, (Figline Valdarno, Vecchio Palazzo Comunale, 18 maggio-19 agosto, 1984), Firenze, Opus Libri, 1984, p. 51-64, que completa estas ideas.

62. "Veram Plato musicam nihil esse aliud quam animi consonantiam arbitratur tum naturalem qua vires animi viribus tum acquisitam qua motus eiusdem motibus consonant." (Ib. p. 51)

63. "Atque ut omictam quod per eas quas exposuimus proportionales disponi putant sphaerarum celestium latitudines sive profunditates invicem et intervalla et motionum ipsarum celeritatem atque tarditatem, illud certe silentio preterite non possum, quod si ab ipso duodecim signorum celestium capite exorsus volueris deinceps per sequentia progredi, invenies secundum ibi signum a primo quodammodo cadere, atque non aliter quam in vocibus secundam a prima vocem percipimus dissonantem ibi quoque secundum illud primo quodammodo dissonare;" (Ib. p. 55)

64. Vid. el breve artículo de O. Kinkeldey, "Franchino Gafori and Marsilio Ficino", Harvard Library Bulletin, 1, (1947), p. 379-82.

65. Kern fr. 362, p. 344, testimonio que se basa sobre esta única fuente ficiniana.

66. "De aquí se sigue aquel destino cruel de Narciso que canta Orfeo. De aquí se sigue la miserable calamidad de los hombres. Narciso adolescente, esto es, el espíritu del hombre temerario e ignorante. No mira su rostro. No considera su propia sustancia y virtud. Pero persigue su sombra en el agua y se esfuerza en abrazarla, o sea, admira la belleza en el frágil cuerpo, que corre como el agua, y que es la sombra de su propio espíritu..." (p. 179).

67. "Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eglogue", HR, 41, 1, (1973), p. 297-304.

68. "Marsilius Ficinus and his revival of the neo-platonic explication" en The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century, Lund, Gleerups, 1967, p.

123-7.

69. P.O. Kristeller, "La diffusione europea del platonismo fiorentino", en Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro. Atti del V Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici, (Montepulciano, 1968), Firenze, L.S. Olschki, 1970, p. 1-21.

70. Vid. Vittore Branca: art. cit. p. 462.

71. Vid. P. O. Kristeller, "Giovanni Pico della Mirandola and his sources" en L'opera e Il pensiero, p. 36-84.

72. "L'ambiente del Poliziano", en Il Poliziano e il suo tempo. Atti del IV Convegno internazionale di Studi sul Rinascimento, (Firenze, Palazzo Strozzi, 23-6 Settembre, 1954), Firenze, Sansoni, 1957, p. 17-39.

73. Vid. el estudio ya clásico de E. Garin, Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina, Firenze, Le Mounier, 1937. L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo, (Mirandola, 15-18 sep. 1963), 2 tomos, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1965. H. de Lubac, L'alba incompiuta del Rinascimento. Pico della Mirandola, Milano, Jaca Book, 1977.

74. Pico della Mirandola, De Hominibus dignitate, Heptaplus, De Ente et Uno e scritti vari, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi Ed., 1942, p. 160-2. Hay traducción española en Humanismo y Renacimiento. Lorenzo Valla, Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Pietro Pomponazzi, Baldassare Castiglione, Francesco Guicciardini, Madrid, sel. P.R. Santidrián, Alianza Ed., 1986, p. 121-53.

75. Ed. cit. p. 306-8.

76. Eurípides, Alceste, Medea, Hipólito, Madrid, tr. y ed. de A. Guzmán, Alianza Ed., 1985.

77. Edición a cura di Paolo Orvieto, Tutte le Opere, 2 tomos, Roma, Salerno Ed., 1992.

78. Nokter Labeo (ca. 950-1022), traductor de Boecio al antiguo alemán, presenta el personaje de Eurídice con ambigüedad, como el objeto de la lujuria de Orfeo, pero también como algo preciado que éste podría haber ganado si no fuera por su error de volverse atrás. En apoyo de esta última consideración, Nokter glosa el texto de Lucas (9, 62): "Nemo mittens manum suam ad aratrum et respiciens retro aptus est regno Dei", "Nadie que, después de

haber puesto la mano sobre el arado, mire atrás es apto para el reino de Dios".

79. La prohibición de no mirar atrás aparece en un pasaje de la Divina Commedia, (Purgatorio, 9, v. 131-2): "Intrate; ma facciovi accorti / che di fuor torna chi'n dietro si guata". A propósito del mismo, un comentarista de Dante, Pietro di Dante, indicaba que tras esta orden podían ocultarse alusiones al episodio de Lot y al de Orfeo: "Ad primam dicit, quod postquam fuit intra illam portam, idest intra statum virtuosum propositi, sive confessionis, audivit eam portam claudi, tamen eius sonus non se volvit eum. Hoc est, quod post confessionem et eius sonum, idest locutionem confessantis, debemus procedere ita quod retro per crimina ad eandem portam, idest confessionem, iterum non redeamus. Quod colligi potest figurative quantum ad moralitatem in Eurydice uxore Orphei, quae retrogressa est ad inferos propter respectum retro talem. Anagogice, seu spiritualiter, colligi potest in uxore Loth, de qua Genesi 19^a, quae etiam respexit dum illae civitates, scilicet Sodoma et Gomorra, comburerentur, quae pro luxuria huius mundi ponuntur, quae conversa est in statum salis. Per quae duo genera hominum accipe; nam quidam sunt, qui perfecte relinquunt mundum, alii retro respiciunt et redeunt ad mundum, ut dicta uxor Loth fecit. Nam mulierum magis est redire ad mundana quam virorum, et ideo fit statua salis, idest fit condimentum aliis ne talia faciant. Nam figurat dicta uxor Loth carnale desiderium; unde in Evangelio: non qui incoeperit, sed qui perseveraverit usque in finem" (Ed. V. Nannucci, Firenze, 1846, p. 366-7, cit. por A. Limentani, "art. cit". Este testimonio, paralelo al de Lorenzo que estudiamos y que insiste en el que ya vimos de Petrarca Seniles, 9, aporta datos sobre lo común de la asimilación de estos dos episodios.

80. Carmina Omnia, Firenze, a cura di A. Perosa, L.S. Olschki, 1939.

81. A cura di P. Lohe, Firenze, Sansoni, 1980.

82. "Quapropter et Orpheum et Musaeum ac reliquos, qui casti fuerunt sacerdotes, qui 'Phoebo digna locuti', verum reliquis aperire potuerunt, qui variarum artium inventionem vitam exultantem reddiderunt, tanquam speculatores commemorat". "Virgilius igitur, quanvis in reliquis a Platone suo nunquam discedat, tamen, cum vidisset Chrysippum in eo, quem de natura deorum scripsit, libro Orphei, Musaei, Hesiodi atque Homeri fabellas ita interpretari, ut idem priscos olim poetas sensisse conetur ostendere, quod multis postea annis Stoici senserunt, statuit hac in re, ne ab iis poetis, quorum similis esse cupiebat, dissimilis putaretur, et ipse Porticum fulcire ac Stoicis adhaerere."

83. A cura di M^a T. Liaci, Firenze, L.S. Olschki, 1970.

84. Cristóforo Landino, Scritti critici e teorici, Roma, a cura di R. Cardini, Bulzoni, 1974.

85. Vid. Roberto Cardini, La critica del Landino, Firenze, Sansoni, 1973. Arthur Field, "Cristoforo Landino 's First Lectures on Dante", Renaissance Quarterly, 39, (1986), p. 16-38.

86. "Mas por estos arvoles entiendense homnes de muchas maneras que vinieron a aprender de aquel philosopho (...) por las aves se entienden los homnes más sabios, e por las bestias los otros empós ellos, e por los árvoles los otros que menos saben; e es assí que de todas naturas vinieron homnes a aprender d'aquel philósopho." (Ed. A. G. Solalinde, LL. A. Kasten y V. R. B. Oelschläger, 2 tomos, Madrid, CSIC, 1957-61, I, p. 320-4).

La imagen de Orfeo como maestro podemos relacionarla con la teoría de la "translatio studii", tan fecunda en el medievo. El saber viene de Dios que lo revela a los profetas del pueblo elegido. Estos lo transmiten a los sabios griegos, como Orfeo, discípulo de Moisés, y éstos al pueblo. En una línea continua que no se rompe nos llega a nosotros. La tradición del Orfeo maestro religioso o civilizador de la humanidad, ya presente en la Antigüedad y Santos Padres, la recogen Arnulfo de Orleans, comentaristas de Juan el Inglés y el Ovidé. La equiparación entre especies naturales y grados de sabiduría parece original del rey, pues no está en las alegorizaciones de Clemente o Eusebio, aunque algo similar se encuentra en la alegorización que de las aves hace el Ovidé, si bien por su fecha su ascendencia sobre Alfonso es impensable. Sobre el mito de Orfeo en la obra alfonsí, vid. J.R. Chatham, "A thirteenth century spanish version of the Orpheus myth. (Alfonso X General Estoria)", Romance Notes, 10, (1968), p. 181-85, y mi trabajo, de momento en prensa, "Historia y ficción: el tratamiento alfonsí del mito de Orfeo", XI Congreso de la AIH, Irvine, California, agosto, 1992.

87. "Ricerche intorno alla Biblioteca e alla cultura greca di Francesco Filelfo", Studi Italiani di Filologia Classica, 20, (1913), p. 204-424. Vid. también Gianvito Resta, "Filelfo tra Bisanzio e Roma" en Francesco Filelfo nel Quinto Centenario della morte, Atti del XVII Convegno di Studi Maceratesi, (Tolentino, 27-30 set. 1981), Padova, Antenore, 1986.

88. "Una prolusione inedita di Francesco Filelfo del 1429, rielaborata dal figlio Gian Mario nel 1467" en Actas del Congreso citado, p. 275-323.

89. Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone el primo del ingeniosissimo Misser Francesco Filelfo, l'altro del sapientisissimo Misser Antonio de Tempo, Venezia, 1522. Vid. Rossella Bessi, "Sul Commento di Francesco Filelfo al Rerum Vulgarium Fragmenta", Quaderni Petrarqueschi, 4, (1987), p. 229-51.

90. Vincenzo Fera "Itinerari filologici di Francesco Filelfo" en las actas del Congreso citado, p. 89-135, edita una "Oratio Philelphi in principio rethoricorum Ciceronis" donde se cita a Orfeo a propósito del conocidísimo fragmento horaciano, que le sirve de pauta en muchas de sus sátiras, como veremos: "silvestris hominer sacer interpresque deorum..."

91. Francesco Filelfo: Epistolae, s.l. 1514. Vid. en general Gabriella Albanese "Le raccolte poetiche latine del Filelfo", en actas del Congreso citado, p. 389-558.

92. Satyrarum, s.l., 1448.

93. Para la vida y la época de este gran humanista vid. entre otros muchos estudios, Norberto A. Bonafous, Examen crítico de la vida y obra de Angelo Poliziano, Madrid, trad. J. Gómez de la Cortina, Imprenta y Librería de D. Eusebio Aguado, 1859. Domenico Claps, Poliziano (1454-1494), Torino, Paravia, 1931. Diego Valeri, "La poesia del Poliziano" en Il Quattrocento, Firenze, Sansoni, 1954, p. 51-68. Il Poliziano e il suo tempo, op. ya cit. Ida Maier, Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469-1480), Genève, Librairie Droz, 1966. Emilio Bigi, La cultura del Poliziano e altri studi umanistici, Pisa, Nistri-Lischi Ed., 1967. Vittore Branca, Poliziano e l'umanesimo della parola, Torino, Einaudi, 1983.

94. Sigo el texto magníficamente acotado por Antonia Tissoni Benvenuti en: L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali, Padova, Antenore, 1986, es decir, sin la oda en sáficos, sin los versos de Amores y sin el parlamento de Minos. También sigo sus criterios en cuanto a la fecha de composición, fuentes, etc.

95. Vid. Mirella Vitalini, "A proposito della datazione dell'Orfeo del Poliziano", Giornale storico di letteratura italiana, 146, (1969), p. 246-51. Antonia Tissoni Benvenuti, "Il viaggio d'Isabella d'Este a Mantova nel Giugno 1480 e la datazione dell'Orfeo del Poliziano", Giornale storico di letteratura italiana, 158, (1981), p. 368-83.

96. Recordemos su utilización en otras de sus obras. En el comentario a las *Sylvae* de Estacio III, 3, tras identificar a los siete Orfeos que distinguía Suidas, cuya fuente se invoca y resume, Poliziano expone una alegoría de tipo físico-astronómico del mito atribuida a Demetrio Triclinio, que nada tiene que ver con la *Favola* y con el talante de Poliziano, poco dado a las minuciosas interpretaciones alegóricas del medievo. Según ésta, Orfeo es el sol y Eurídice sus rayos que mueren cuando el astro se pone y acaban en las regiones inferiores. Pero cuando el sol vuelve a salir, sus rayos consiguen nueva vida. L. Cesarini confiesa no encontrar la fuente de esta, hasta entonces inédita, explicación alegórica. Vid. Commento inedito alle 'Selve' di Stazio, ed. L. Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978, p. 611-2. L. Cesarini Martinelli, "In margine al commento di A. Poliziano alle *Selve* di Stazio", Interpres, 1, (1978). "Un ritrovamento polizianesco. Il fascicolo perduto del *Commento* alle *Selve* di Stazio", Rinascimento, 2, 22, (1982), p. 183-212.

Como expone acertadamente C. Munro Pyle, "Le thème d'Orphée dans le oeuvres latines d'Ange Politien", Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 39, (1980), p. 408-19, a lo largo de su poesía latina, Poliziano emplea el mito de Orfeo con diferentes significados. En su juventud, como recurso panegírico en honor de Marsilio Ficino o Lorenzo de Medici, según vimos antes. En la "Coronide" de la *Miscellanea*, la lucha de Orfeo contra la muerte de Eurídice significa la del filólogo que, a través del rescate de los textos antiguos, trata de recuperar el mundo clásico. En la poesía bucólica, comienza su *Manto* (v. 13-28) con una escena sacada de las *Argonáuticas* del Pseudo-Orfeo en la que presenta al vate como "pius Orpheus", al igual que Eneas, cuyo canto salva a los Argonautas del peligro de las sirenas. Posteriormente, en la *Nutricia*, Poliziano profundiza más en su pensamiento y describe el poder civilizador de la poesía y el canto, simbolizados por Apolo y Orfeo, sobre el hombre salvaje (v. 116-138); más adelante en el mismo poema se relata la muerte de Orfeo y la llegada a Lesbos de su cabeza sostenida por la lira (v. 283-317), con ello recalca el poder de la poesía sobre la muerte. Para las *Sylvae*, vid. A. Poliziano, Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite, Firenze, ed. I. Del Lungo, G. Barberà, 1867. (Ed. Facsímil en Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1976), p. 287-427. Vid. también las observaciones de P. Galand, "Les jeux textuels de Politien dans l'apologue de la poésie civilisatrice (*Nutricia*, 34-138)", en Homo sapiens Homo humanus. II. Individuo e società nei secoli XV-XVI. Atti del XXX Convegno del Centro di Studi Umanistici, (Montepulciano, 1988), a cura di G. Tarugi, Firenze, L.S. Olschki, 1990.

97. Sobre la presencia del mito de Orfeo en las artes figurativas del Renacimiento hay algunos interesantes estudios: los más generales de Panovsky, Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, Madrid, Alianza Universidad, 1975. A. Chastel, en su conocido, Marsile Ficini et l'Art, Genève-Lille, E. Droz & R. Giard, 1954, se dedica, dentro de una magistral recreación del ambiente de la Academia de Careggi, a ilustrar sobre las teorías estéticas de Ficino y su respuesta en las obras de distintos artistas. Meltzoff Op. cit., quiere ver conexiones entre las ideas sobre la "Theologia poetica" y Orfeo de Ficino y Poliziano y el cuadro "La calumnia de Apeles" de Botticelli y en los frescos de Signorelli en la Capilla de San Brizio de Orvieto. Más específicamente, G. Scavizzi, "The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art", en Warden, Op. cit., p. 111-62.

98. Le cose volgari di M. Angelo Poliziano, Bologna, Benedetti, 1494.

99. Il Poliziano e l'umanesimo, en Opere di Giosué Carducci, vol. 12, Bologna, Nicola Zanichelli Ed., 1944, p. 225. Este ensayo es reedición de la "Prefazione" a su edición de Le stanze l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Poliziano, Firenze, G. Barberà, 1863.

100. En "El Renacimiento: teatro" en op. cit., p. 203-27.

101. Enrico Carrara en su estudio, ya clásico, las denomina con la etiqueta de "ecloghe rappresentative", es decir, mezcla de lo pastoril y de lo dramático. "La poesia pastorale" en Storia dei Generi Letterari Italiani, Milano, Vallardi, s.a.. C. M. Pyle, en las primeras páginas de su tesis: Politian's 'Orfeo' and other 'favole mitologiche' in the context of late 'Quattrocento' Northern Italy, Columbia University, Ph.D., 1976, (Ann Arbor, UMI, 1993), analiza este grupo de obras, encabezadas por el Orfeo de Poliziano, y las denomina "favole mitologiche". Incluye, además de las derivaciones sobre el tema de Orfeo, que estudiaremos más tarde: el Cefalo (Ferrara, 1487) de Niccolò da Correggio (h.1450-1505), Pasithea (Milán, c. 1493) de Gaspare Visconti (1461-99), Danae (Milán, 1496) de Baldassare Taccone (1461-1521) y algunos fragmentos anónimos. Vid. el estudio, con criterios más modernos, de Franca Angelini, "Teatri moderni" en Teatro, musica, tradizione dei classici. Letteratura Italiana, 6, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, p. 69-112.

102. "Consideraciones sobre una representación pastoral de Orfeo y Eurídice (Poliziano, 1480-1984)", Dicenda, 3, (1984), p. 217-25; "Un estreno de actualidad: El Orfeo y Eurídice de Poliziano", Insula, 455, octubre de 1984, p. 15.

103. S. Reckert, "Las poesías del Auto Pastoril Castellano. (Edición, comentario y notas)" en Homenaje a E. Asensio, Madrid, Gredos, 1980, p. 379-89.

104. "Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589", en Nino Pirrotta, op. cit., p. 337-460.

105. Para otras visiones de las influencias escenográficas que pudieron pesar en la obra de Poliziano vid. Ma Luisa Doglio, "Mito, metamorfosi, emblema dalla Favola di Orfeo del Poliziano alle 'Festa de lauro'", Lettere Italiane, 29, (1977), p. 148-170. Vittore Branca, "Momarie veneziane e 'Fabula di Orfeo'" en Umanesimo e Rinascimento, Firenze, L. S. Olschki Ed., 1980, p. 57-73 y "Poliziano a Venezia e l'origine veneziana della Fabula di Orfeo", en AAVV, Giorgone e l'umanesimo veneziano, Firenze, 1981, donde se analizan las conexiones entre la obrita polizianesca y los espectáculos carnavalescos venecianos conocidos directamente por Poliziano.

106. Esta identificación será tan plena que incluso en un himno pascual del s. XII procedente de San Marcial "Morte Christi Celebrata" se llama a Cristo explícitamente "Noster Orpheus":

"6a. Qui sub morte tenebantur,
Vita duce liberantur,
Nuda gemunt tartara.

6b. Homo gaude sic reductus
Consoletur tuus luctus
Dulci sono, cithara (...)

8a. Israelem in AEgypto
Pharaone circumscripto
Serpens salvat aeneus,

8b. Sponsam suam ab inferno
Regno locans in superno

Noster traxit Orpheus." (Analecta Hymnica Medii

Aevi, t. VIII, New York-London, Johnson Reprint Corporation, 1961, p. 33.)

107. Insuficiente y mera catalogación de datos nos parece el artículo de Arnaldo Bonaventura "Il Poliziano e la musica", La Bibliofilia, 44, (1942), p. 114-31. Vid. el planteamiento general y la bibliografía aportados por Paul Oskar Kristeller, "La música y el saber en el temprano Renacimiento italiano" en El pensamiento renacentista y las artes, citada más arriba, p. 159-78, y el de Gulio Cattin, "Il Quattrocento" en Teatro, musica, tradizione dei classici..., op. cit., p. 273-89.

108. "Il tema di Orfeo, la musica e le favole mitologiche nel tardo Quattrocento" in A.A.V.V., Ecumenismo della cultura, II, Atti del XIII^o Convegno Internazionale di Studi Umanistici, (Montepulciano, 25-31 julio 1976), Firenze, Olschki, 1981, p. 121-39.

109. Op. cit., p. 276-84.

110. Dall' Aquilano, Cara, Tromboncino, Pesenti, La Favola di Orfeo, Anno 1494, Huelgas Ensemble, Paul van Nevel, Paris, RCA, 1989.

111. Angelo Poliziano, Commento inedito alle "Georgiche" di Virgilio, Firenze, a cura di Livia Castano Musicò, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1990, p. 220-4. Las anotaciones del fragmento del mito de Orfeo se refieren a aspectos geográficos, donde se acude a la autoridad de Valerio Probo, o filológicos, en los que se cita a Lucrecio, Eurípides: Alcestris, Macrobio: comentarios a la Eneida, Donato: comentarios a la Adelphis de Terencio, Luciano.

112. Vid. Vittore Branca: op. cit., cap. v y vi; Tissoni: Op.cit., p. 104-8.

113. Para todo estudio de las fuentes de Poliziano en su Orfeo, vid. Emilio Bigi: "Umanità e letterarietà nell'Orfeo del Poliziano", Giornale storico della letteratura italiana, 159, (1982), p. 183-215. En el caso de considerar la oda en sáficos como del texto primitivo, vid. Tissoni: op. cit., p. 41-8, hay que hablar de más fuentes clásicas como Propertio III, Virgilio: Eneida, Ovidio: Tristia y Fasti, Silio Itálico, Culex, Marcial.

114. Sobre el petrarquismo de Poliziano, más patente en sus Stanze que en su Orfeo vid. el artículo de R. Macchioni "Il petrarchismo del Poliziano", Studi Petrarqueschi, 4, (1951), p. 59-89.

115. "De Garcilaso y otros petrarquismos", Revue de Littérature Comparée, 52, (1978), p. 325-38.

116. Pilar Berrio, "Orfeo ante Plutón, ¿un discurso forense?", Angélica, 1, (1991), p. 37-43.

117. La versión de Fanocles, conservada en el Florilegio de Stobeo (64-14), narra el amor de Orfeo hacia Calais, uno de los hijos de Boreas, el viento del Norte, y del castigo que por esto recibe de las mujeres Bistonias. La cabeza desgajada de Orfeo y su lira arriban a la isla de Lesbos, donde se fundan ritos musicales y donde se establece la pederastia.

118. F. Tateo, "'Questioni d'amore' in teatro: l'esempio di Orfeo nel Poliziano", Critica Letteraria, 18, (1990), p. 169-87. Por su parte, Nino Borsellino, en su sugerente Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale, Parma, Ed. Zara, 1986, analiza la incoherencia de quien ama tanto a su esposa y, posteriormente, se inicia en los amores efébicos.

119. Sobre las connotaciones carnales ha insistido recientemente S Carrai, "Implicazioni cortigiane nell'Orfeo di Poliziano", Rivista di Letteratura Italiana, 8, (1990), p. 9-23.

120. Sobre las "prolusiones" o alabanza de las artes liberales en la apertura del curso académico, abundando en lo señalado por Aldo Scaglione, "The Humanist as Scholar and Politician's Conception of the 'Grammaticus'", Studies in the Renaissance, 8, (1961), p. 49-70, vid. Juan Alcina Rovira, "Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)", Humanística Lovaniensia, 25, (1976), p. 198-222, artículo pionero que abre caminos sobre la huella de Poliziano en el círculo salmantino. Sobre la defensa de la "grammatica" como base de las demás disciplinas, expresada en la "praelectio" Lamia: Francisco Rico, Nebrija frente a los bárbaros, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 52-8; Id., "Laudes litterarum: Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento", Homenaje a Julio Caro Baroja, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, p. 895-914. El texto de la Lamia se incluye traducido al español en la antología de textos de P. R. Santidrián ya citada, p. 87-113. Sobre la huella de las silvas de Estacio y Poliziano en la silva andaluza: Aurora Egido, "La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis)", Criticón, 46, (1989), p. 5-39. Sobre el mecenazgo, el elogio a la lengua toscana como medio de expresión poética y una breve historia de la lírica en esta lengua en la Epistola a Federigo d'Aragona: José Antonio Trigueros Cano, Santillana y Poliziano. Dos cartas literarias del s. XV, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

121. Poliziano, Omnia Opera Angeli Politiani et alia / quaedam lectu digna..., Aldus Manutius, Venetiis, 1498, lib. XII. Eugenio Garin la editó con su traducción italiana, así como la contestación de Cortese en su volumen Prosatori latini del Quattrocento, Milano-Napoli, Ricciardi Ed., 1952, p. 902-11. Puede verse traducción castellana en la ed. de F. Fernández Murga, Estancias, Orfeo y otros escritos, Madrid, Cátedra, 1984, p. 232-4. Sobre la figura de Paolo Cortese puede verse la edición de su De hominibus doctis dignitatis, a cura di Maria Teresa Graziosi, Roma, Bonacci Ed., 1973 con una cumplida introducción biográfica y crítica.

122. Vid. C. Vasoli, "L' estetica del Umanesimo e del Rinascimento", en Momenti e problemi di storia del Estetica. Parte Prima. Dall'Antichità classica al Barocco, Milano, 1975, p. 326-414; F. Lázaro Carreter, "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial", Anuario de Estudios Filológicos, 2, (1979), p. 89-119, y la tesis de Angel García Galiano, La teoría de la imitación poética en el Renacimiento, Kassel, Reichenberger-Deusto, 1992.

123. Ed. Tissoni, op. cit., p. 116-29, 185-209.

124. Esta secuela ha sido editada parcialmente por G. Carducci en op. cit., p. 233-42 y estudiada por F.A. Ugolini en I cantari d'argomento classico con un'appendice di testi inediti, Genève-Firenze, L.S. Olschki, 1933, p. 138-47.

125. Editado por Guido Mazzoni en La favola di Orfeo e Aristeo, festa drammatica del XV secolo, Firenze, 1906.

126. "La obra de Poliziano en España" en el prólogo a su edición bilingüe citada, p. 49-53.

127. De este comentario, cuya primera edición data de 1554, hemos consultado un ejemplar de la edición: Angeli Politiani Silvae. Nutricia, Rusticus, Manto, Ambra. Cum scholijs Francisci Sancti Brocensis..., Salmanticae, Petrus Lassus, 1596, (Biblioteca Nacional de Madrid: R 29186)

128. vid. J.M. Maestre, "La mezcla de géneros en la literatura latina renacentista: A propósito de la Apollinis fabula del Brocense" en Actas del Simposio Internacional IV Centenario de la publicación de la Minerva del Brocense: 1587-1987, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1989, p. 145-87, donde, tras editar el texto, señala su literalidad, elaboración de un latín de laboratorio, escasa calidad como poeta y mezcla de géneros.

129. "Notas sobre la recepción del Poliziano latino en España: una "monodia" del catedrático salmantino Blas López", Criticón, 55, (1992), p. 41-52.

130. Op. cit., p. 116.

131. Sigo la edición Aminta. Favola boscareccia..., Perugia, Per Vincenzo Colombata, 1602. (Ejemplar R 13437 de la B.N.)

132. Copio la traducción de Jáuregui, según la edición de Joaquín Arce, Madrid, Castalia, 1970.

"He visto al llanto mío

365 el mar, las piedras responder piadosas,

y suspirar las hojas
 he visto al llanto mío; (...)
 pero ya niega ser mujer humana
 la que piedad me niega,
 no habiéndola negado
 hasta la dura inanimada piedra." (p. 53)

133. "al dulce son de la zampoña clara,
 que trae las piedras a escuchar del monte,
 hace correr de pura leche el río,
 1320 y miel brotar de las cortezas duras." (p. 92)

134. "nuevas lumbres purísimas y Orfeos" (p. 126). Jáuregui traduce "lumbre" por un error en las ediciones italianas que confundieron "Lini" por "lumi".

135. He seguido la edición de Paris, Presso G.C. Molini Librajo, rue du Jardinnet, 1782, en un ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura R 37972.

136. Cfr. M^a Angeles Arce Menéndez, Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actitud literaria, Madrid, Univ. Complutense, 1983, p. 233-ss..

137. Copio la traducción de Suárez de Figueroa en la edición de Nápoles, 1602, según el microfilm 789 de la Biblioteca Nacional:

"Pero dime que fruto produxera
 el hurto temerario cometido
 si a las donzellas yo te descubriera,
 no fue con tal rigor allá en el Hebro
 tan fieramente muerto
 de las dueñas de Traçia el Traçio Orfeo
 como dellas tú fueras
 si ayuda no tubieras
 en esta que aora llamas rigurosa"

138. "Ya que hablando te offendo
 yo callaré muriendo,
 mas hablarán por mi llanos y montes
 y estas amenas seluas
 en quien tu dulce nombre
 se siente resonar tan a menudo:
 Y llorarán las fuentes cristal puro,
 murmurando los vientos
 te dirán mis lamentos" (p. 20)

139. "Digo que te amo más que amo mi vida
 y si tú por ventura no lo sabes,
 pregúntalo a estas selvas

que todas lo dirán siendo testigos
 las piedras, animales, y los robles,
 destos alpestres montes
 a quien tan a menudo han ya mouido
 y enternecido el son de mis lamentos." (p. 130)

140. Como bibliografía general sobre ese momento histórico en la ópera puede consultarse: Historia de la Música Clásica, vol. V. fasc. 12, Barcelona, Blaneta, 1983. El mundo de la ópera. I. El descubrimiento italiano, Madrid, Grupo Z, 1993.

141. En Drammi per musica dal Rinucini allo Zeno, a cura di A. della Corte, Torino, UTET, vol. I, 1966, p. 69-106.

142. Citado por Arnaldo Bonaventura, "Il mito di Orfeo nella musica", Nuova Antologia, s.v., 149, 1º octubre 1910, p. 401-15, donde se hace un completo recorrido por la historia de la música hasta 1904 con Francesco Vatielli.

143. Vid. libreto también en Drammi per musica, op. cit., I, p. 157-93.

144. "Orfeo and Euridice, the First Two Operas", en Warden, J., Op. cit., p. 163-81.

II. Orfeo en el Renacimiento español:

A. Introducción:

Tras analizar en el primer capítulo de la tesis el tratamiento del vate tracio en Italia, tanto por parte de los manuales mitológicos como de algunos de los principales humanistas, pasaremos revista en este segundo capítulo a la literatura española.

Como hicimos anteriormente, en primer lugar veremos el mito de Orfeo en las vías de transmisión de la mitología que sirvieron de fuente a escritores y pintores: los manuales de El Tostado, Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria, así como algunos diccionarios. También analizaremos las principales traducciones de las fuentes clásicas del mito, concretamente la de Alberto Aguayo de la Consolación de Boecio y la de Jorge Bustamante de las Metamorfosis de Ovidio. Si bien hay que tener presente, como puntualizaba Antonio Alatorre en su preciosa reseña del libro de Cossío ya citado¹, que

"la mayor parte de estos poetas (...) leerían a Ovidio en latín. Cossío suele preocuparse por saber (...) si tenían a mano una traducción. En realidad se puede afirmar a priori que no la necesitaban".

En segundo término, se estudiará el mito en la poesía del siglo XVI español: en autores como Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera, Juan de Arguijo, Sá de Miranda, Sebastián de Horozco y Juan de Coloma. Se hará

referencia también al proceso de "contrafacta" de la poesía garcilasiana. A otros autores, cuya presencia del mito de Orfeo es menor, se dedicarán sólo concretos comentarios.

Por último, se analizará el mito en el género bucólico, los libros de pastores, en el cual hemos acuñado un nuevo concepto: "materia órfica". Con él nos referimos al trastornarse la naturaleza con el canto, sin hacer mención expresa del mito de Orfeo, pero atribuyéndole al pastor idénticos poderes.

B. Mitógrafos españoles:

1. El Tostado:

El hueco que quedaba abierto entre los manuales mitográficos de Boccaccio y sus seguidores italianos y los compendios españoles, que datan ya del siglo XVII, lo llena la figura y la obra del obispo de Avila y profesor salmantino Alfonso Fernández del Madrigal, El Tostado (h. 1410-1455)². De su fecunda y proverbial pluma, nos han llegado multitud de comentarios bíblicos, teológicos y morales, así como obras socio-políticas. Además de su formación escolástica y teológica, se distingue por sus intereses humanísticos, producto de su permanencia en Italia y de sus lecturas tanto clásicas: Ovidio, Virgilio y Cicerón, como italianas: Petrarca y Boccaccio. Estos amplios intereses quedan plasmados en su traducción castellana de la Crónica Universal de Eusebio (Salamanca, 1506-7)³ y en una pequeña obrita, Libro intitulado las catorze questiones vulgares del Tostado...., Burgos, 1545⁴, que consta de dos partes: una primera

en la que se responde a cuatro cuestiones morales, planteadas por el Obispo de Palencia, y una segunda que se subtitula: Libro de las diez cuestiones vulgares, propuestas al Tostado y la respuesta y determinación dellas sobre los dioses de los gentiles y las edades y virtudes.

Esta segunda parte, que consideraremos independientemente de la primera, constaba de diez capítulos, ocho de los cuales dedicados a la mitología y dos, IV y XI, a cuestiones morales. Eliminadas estas dos, la estructura de la obra, muy sistemática a diferencia de la de Boccaccio queda así: primera cuestión dedicada a Apolo, la segunda a Neptuno, la tercera a Juno, la cuarta a Narciso, la quinta a Venus, la sexta a las edades, la séptima a las virtudes, la octava a Diana, la novena a Minerva y la décima a Cupido. Cada capítulo cuenta con secciones fijas: genealogía del personaje, descendencia, nombres que recibe, rituales y sacrificios de que es objeto, etc. Este breve manual es heredero de las distintas interpretaciones: astral, evemerista y alegórica, pero ninguna de forma excluyente. Se manejan fuentes clásicas: Homero, Aristóteles, Ovidio, Virgilio; las Sagradas Escrituras; primeros cristianos: Lactancio, Isidoro; autores medievales: Marciano Capella, Remigio, Alberico, Paolo Perusino, Boccaccio, cuya Genealogía conoce bien e imita en ocasiones.

No se dedica demasiada atención a la figura de Orfeo, ya que no es el objeto de ninguno de los ocho capítulos, pero se le menciona como hijo de Apolo en la primera de las cuestiones. Se

resume lo esencial del mito y se remite, por muy conocidas, a las dos fuentes antiguas principales, Virgilio y Ovidio. No se da ninguna interpretación, ni evemerística, ni etimológica, ni alegórica, de la historia. Se le relaciona también con otros dos de los hijos de Apolo, Lino y Aristeo⁵.

Por el dato de su reimpresión en Amberes en 1551 y otra sin localizar, se deduce la buena aceptación de esta obra, que constituirá un manual de mitología en pleno siglo XVI, muy usado por literatos y pintores, y plagiado sin citar por Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria. Se han señalado algunos de estos plagios, pero en lo que se refiere a Orfeo es tan breve y elemental el texto de El Tostado, que no hay huella en los mitógrafos citados.

2. Juan Pérez de Moya:

Juan Pérez de Moya, matemático y humanista, publica en Madrid el año 1585 su Philosophia secreta, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los Idolos o Dioses de la gentilidad, obra compuesta en torno a 1548. Sigue el modelo de la Genealogía de Boccaccio, aunque Pérez de Moya en vez de citarla, remite a Conti, a quien debe muchas de sus interpretaciones. Pocas veces lee directamente las fuentes clásicas, en cuyo conocimiento no parece ducho. Cita a varios autores medievales, Lactancio, Rábano, Albricus, lo que demuestra su raigambre medievalizante. La obra tuvo numerosas reediciones⁶ e influyó mucho en creadores españoles, como por ejemplo en las obras mitológicas de Calderón

de la Barca. Su intención, que, según hemos dicho, mira más al medievo que a los tiempos que corren, era la de obtener una lección educativa de las leyendas que recoge. El mismo Moya en su libro primero clasifica las fábulas en cuatro tipos: mitológicas, apológicas, milesias, genealógicas; y asegura que en ellas se encuentran cinco sentidos: literal, alegórico, anagógico, tropológico y físico. Sólo con esto, viene a nuestra memoria el método exegético escolástico. Y, además, Moya concluye su primer libro definiendo la verdadera religión y distinguiéndola de la idolatría.

La obra consta de siete libros: el primero, como hemos dicho, se trata de un prólogo sobre la idolatría de los profanos, el segundo versa sobre los dioses varones, el tercero sobre las diosas, el cuarto sobre los varones heroicos o semidioses (y aquí queda incluido Orfeo), el quinto sobre las fábulas morales para huir de los vicios, el sexto sobre las metamorfosis y el séptimo sobre las fábulas de contenido alegórico-religioso.

El capítulo IV.39 contiene en primer lugar el relato de Orfeo, luego una "Declaración histórica" y posteriormente una "Declaración moral", pues su interpretación de los mitos es tanto evemerística como alegórica⁷. De este primer texto, que incluye solamente el resumen de la historia bien conocida por todos, podemos extraer varias conclusiones sobre la manera de trabajar de Moya.

En cuanto a las fuentes, debe distinguirse entre las que el

propio autor cita y las que verdaderamente usa. En primer término, Moya alude a Rábano para apoyar la genealogía, a veces controvertida, de Orfeo y sus condiciones generales de cantor y amansador de la Naturaleza. Se refiere a Rábano Mauro, autor carolingio cuyas Allegoriae in universam sacram scripturam, De rerum naturis, De diis gentium se citan con frecuencia en la Edad Media y, particularmente, en Boccaccio, como hemos visto. De éste último, Moya parece haber tomado la cita directamente, pues casi es traducción literal y, además, las dos ocupan el mismo lugar: el encabezamiento de la fábula. No creemos que el autor carolingio haya sido consultado por el bachiller, sino más bien a través de la Genealogía. La segunda autoridad citada por Moya es Virgilio, de quien incluso copia un fragmento del v. 458 del libro IV de las Geórgicas para demostrar que lo ha leído. No tenemos ahora pruebas para dudar de ello. De todas formas, la autoridad es de sobra conocida y una de las principales fuentes de esta fábula. Parece olvidarse del proyecto inicial de ir basando su relato en autoridades y no vuelve a citar ninguna hasta el final del texto, cuando de forma expeditiva y concluyente cierra su argumento: "Tocan esta fábula Ovidio y Boecio". De Ovidio sí que tomará datos, ciertamente cribados como veremos, pero hasta ahora nada nos demuestra una inspiración en el otro autor latino.

Hasta aquí algunas reflexiones sobre las fuentes citadas, pasemos ahora a tratar de desentrañar cuáles son las que no cita

y cómo las usa. Tras la presentación del protagonista, el bachiller comienza a relatar sus amores con Eurídice y su desgracia. La muerte de la ninfa resulta un buen ejemplo de cómo ha trabajado el autor: une las dos versiones más difundidas, la virgiliana, sobre la pasión de Aristeo y la ovidiana acerca del paseo con las náyades. Así, aquí se compaginan ambas y "estando Eurídice con las otras ninfas Dríades, (...) quiso [Aristeo] arrebatlarla." El dolor de Orfeo y su petición ante los dioses del Infierno parece tomado de Virgilio y no de Ovidio, pues aquél sólo cita la reacción de las Eumenides y, sobre todo, omite el parlamento de Orfeo. Así pues, Moya pondera las cualidades de la oratoria del vate pero no se molesta en transmitirla, frente a Ovidio, que así lo hacía. Pero se aparta de Virgilio al dejarse en el tintero uno de los detalles más tiernos de la historia: la queja de Eurídice al tener que retornar al Hades (v. 494). La vida de Orfeo tras su regreso a Tracia la recogen los dos poetas latinos y de ellos la toma el bachiller, pero un detalle muy elocuente nos permite deducir que sus preferencias van con Virgilio, pues omite y disfraza descaradamente la mención ovidiana a la homosexualidad de Orfeo. Veremos las conclusiones de ello más adelante. El final resulta más ovidiano que virgiliano pues no hace gritar: "Eurídice" a la cabeza desgajada y, además, aparece la otra serpiente, la que trata de devorarla y queda convertida en peña. No nos recrea el recopilador con el final feliz de los dos esposos abrazados, por lo que de nuevo

vuelve a apartarse de Ovidio.

Pasemos a un segundo aspecto sobre el tratamiento del material. Pérez de Moya, una vez realizada su selección de fuentes y su particular rompecabezas de la historia, se dispone a contarla. Trataremos de analizar de qué modo lo hace. Por una parte, ya hemos visto que omite lo que no le interesa: homosexualidad, parlamentos en estilo directo, final feliz. Por otro lado, añade algunos detalles personales que aderezan la historia de sobra conocida. Uno de ellos ya lo indicamos, el aunar muy hábilmente el paseo con las Dríades y la persecución de Aristeo. Detalles menores, pero invención del autor, son la insistencia en la relación fraterna de Eurídice y las ninfas; la alusión a la costumbre: primero de una forma pedante y repetitiva al aludir a la muerte como "universal costumbre o ley" y luego al describir las fiestas báquicas "según su costumbre las fiestas de Baco celebrando". Cierta interpretación castiza del relato le hace convertir la lira en guitarra, primero dudando de ello, pero luego directamente: "la lira o guitarra que de Mercurio recibió", "la guitarra en el río Ebro echaron". Además, juzga la conducta de los personajes: cree locura y desgracia la ruptura de la condición de Plutón "un loco y muy desventurado deseo le empezó a fatigar de volver la cabeza...", y, más tarde, cree arrepentida a la serpiente que trata de tragarse la testa de Orfeo: "en piedra, por pena de su desacato, se convirtió". Cuando más descarada resulta esta interpretación es cuando cambia amor

homosexual de Orfeo por exceso de fidelidad a su esposa y llega a denominarle "sacro Orfeo".

Mención especial merecen también algunos aspectos del léxico y la sintaxis empleadas por el bachiller. En cuanto a lo primero, llaman la atención algunos términos que se apartan de las soluciones normales. Se trata de derivados contruïdos mediante sufijos castellanos pero comúnmente no aplicados a esas raíces. Por ejemplo, "dulcedumbre", "soterrano", "dueñas Tracianas" etc, en vez de "dulzura", "subterráneo", "dueñas tracias", etc. En cuanto a la sintaxis, destaca el uso de oraciones muy largas, generalmente engarzadas mediante gerundios, o participios. Además están desordenadas por un fuerte hipérbaton, que con las cláusulas entrecortadas por comas, o usando el pronombre proclítico en vez de enclítico, hacen algo difícil y farragosa la lectura.

A continuación se expone la "Declaración histórica"⁸, que resulta un alarde de interpretación evemerista, en la que Moya se revela un perfecto maestro. Como si de desmontar una creencia supersticiosa se tratara, el bachiller se aplica con fruición a eliminar todo lo que de fantástico o "sobrenatural" contiene el relato que acaba de exponer. De nuevo analizaremos primero sus fuentes (las que cita y las que usa realmente) y luego el tratamiento de las mismas. Empieza con una mención a la Astrología de Luciano. No parece que Moya supiera griego, sino más bien que tuviera delante la Mitología de Conti⁹, quien nada

más referirse al papel civilizador de Orfeo señala: "Hic primus omnium apud Graecos de astrologia scripsit, quod ita ait Lucianus in Dialogo de Astrolog." A continuación alude a Lactancio para testificar la fundación de los ritos báquicos. De nuevo parece estar detrás Conti: "Hic idem prior omnibus Bacchi sacra in Graeciam introduxit, (...) vt ait Lactantius de falsa religione", aunque lo mismo aparece en Boccaccio: "Lactantius autem, in libro Divinarum institutionum, dicit de eo sic: Sacra Liberi patris primus Orpheus induxit in Greciam...". Al terminar de enumerar las aportaciones del vate a la vida civilizada, se cita un verso de Horacio donde se resume todo lo anterior. Lo mismo encontrábamos en Conti al final de su capítulo, pero citaba los ocho versos completos. Otra vez, al ir metiéndose en su argumentación, parece olvidarse de su inicial método de acumular autoridades y no vuelve a acordarse de ello hasta el final en que se cita a sí mismo: "según declaramos en nuestra Filosofía natural", para apoyar un razonamiento más filosófico.

A pesar de no contener más citas directas, escarbando detrás del texto, se descubre una dependencia muy seria de la obra de Conti principalmente, y de algunas otras interpretaciones que no conoce del todo, pero que de algo le suenan. Todo el fragmento que sigue a la cita de Lactancio y hasta el primer punto es traducción casi literal de frases aisladas de Conti:

"inventó mucha policía para la humana vida utilísima; dió remedios para varias enfermedades; escribió de la generación y corrupción de los elementos, y de la fuerza del amor en las cosas

naturales, y de los Gigantes que movieron guerra contra Iúpiter, del robo de Proserpina, de la interpretación de los sueños y de adivinanzas; fue discípulo de Lino, poeta tebano antiquísimo" (Moya) --> "Hic multa humanae politicae vitae vtilia inuenit (...), multa morborum remedia adinuenit, (...) Hic idem scripsit de elementorum inter se generatione mutua, de vi amoris in rebus naturalibus, de Gigantibus cum Ioue pugnantibus, de raptu & luctu Proserpinae, (...) de somnibus interpretatione; de signis ac prodigiis, (...) Fuit vir plane sapientissimus Lini auditor..." (Conti)

Tras estos progresos de tipo más libresco, Moya cita algunos otros que le parecen más esenciales a la condición humana: las leyes y costumbres sanas, la convivencia en casas y ciudades, el matrimonio. Pero aquí tampoco se muestra original, pues no hay más que leer de nuevo a Conti:

"Hic idem cum in rudes adhuc mortales incidisset, qui sine villo murum delectu, & sine legibus viuerent ferarumque; ritu per agros nullis conditis rectis vagarent, tantum dicendo, & orationiis suauitate valuit, vt ad mansuetius vitae genus homines traduxerit, illos in vnum locum conuocarit, ciuitates condere docuerit, legibusque ciuitatum obtemperare, matrimoniorum federa seruare".

Algo de lo cual, efectivamente, aconsejaba Horacio en el fragmento aludido:

"Ducere quo vellet, fuit haec sapientia quondam,
Publica priuatis secernere, sacra profanis.
Concubitu prohibere vago, dare iura maritis."

Sin detención alude después el bachiller a la teoría sobre la armonía del universo, también presente en Conti: "Hic vsus est septem chordarum prior instrumento musico, ad septem planetarum imitationem ac rationem..."

Tras esto, le llega el turno a la genealogía de Orfeo. Aquí Moya no entra en polémicas sobre si el padre fue Eagro o Apolo,

sino que, de forma muy aguda y original, aplica otra vez el evemerismo. Los padres verdaderos del vate fueron hombre y mujer comunes, pero la admiración que causaba hizo exaltar la fantasía popular la cual inventó que había sido engendrado nada menos que por el dios Apolo y la musa Calíope. Engarza la mención de la musa con una leve referencia a la interpretación etimológica, cuyos orígenes conocemos en Fulgencio. Así, dice que Calíope procede de "caliófones", "buen sonido", y de ella nace Orfeo, que a su vez deriva de "auroáfones", "sonido dorado". Las etimologías son totalmente macarrónicas, pero revelan un intento de dotar a su interpretación de todos los elementos que desde la Antigüedad adornaban la exégesis de este mito en particular. No creo que conociera directamente a Fulgencio, pues hubiera reparado en que, según éste, Orfeo procede de "oraia phone" y significa "la mejor voz", no "sonido dorado". Además hubiera completado la interpretación con la etimología del nombre de Eurídice: "Eur dike", "juicio profundo" y con alguna referencia a la alegoría estética o musical de estas derivaciones. Pero como no es así, sino que sólo menciona la relación con el oro, me inclino a pensar que pudo inspirarse en Boccaccio, quien señala expresamente: "Dicitur autem Orpheus quasi aurea phones".

Por lo mismo que resulta imposible que fuera hijo de un dios, lo es también que otro, Mercurio, le regalara su instrumento. Esto quiere decir, según Pérez de Moya, que su canto tenía propiedades maravillosas. El dato coincide con el de los

mitógrafos quienes siempre lo atribuyen a Rábano, pero dudamos de que Moya lo leyera allí, como asegura al comienzo del capítulo: más bien pudo leerlo en Boccaccio.

El párrafo siguiente, donde establece la alegoría entre especie natural y tipo de hombre, suena a la idea de Clemente de Alejandría de representar las diversas fieras un tipo de hombre pecador. Y también en esto parece seguir lo que el escritor de la Cámara Regia alfonsí aportaba en la primera versión castellana del mito y que citábamos a propósito de Cristóforo Landino.

Es decir, Moya recoge la tradición, ya presente en la Antigüedad y en los Padres de la Iglesia, de considerar a Orpheo un maestro religioso. Además, toma la equiparación entre especies naturales y pecados, muy próxima a la de Clemente y, en cierta manera, también a la de Alfonso, sólo que, en vez de vicios, en el rey son grados de sabiduría. No tenemos pruebas, sin embargo, de una directa lectura de estas dos fuentes por parte del bachiller. Esta idea podía encontrarse en cualquier manual al uso, como por ejemplo, en el de Boccaccio:

"Hac Orpheus movet silvas radices habentes firmissimas et infixas solo, id est obstinate opinionis hominem, qui, nisi per eloquentie vires queunt a sua pertinacia removeri. Sistit flumina, id est fluxos et lascivos homines, qui, nisi validis eloquentie demonstrationibus in virile robur firmentur, in mare usque defluunt, ed est in perpetuam amaritudinem..."

Sorprende que mientras otros detalles de la historia merecen bastante detención por parte del bachiller, sin embargo, los amores de Orfeo y Eurídice y su trágico fin, apenas ocupan

espacio en la "Declaración histórica", aunque luego veremos que a ella se destina gran parte de los comentarios de la "Declaración moral". Se limita aquí a asegurar que la condición de ninfa de Eurídice no es más que otra de las exageraciones que llevó al vulgo a emparentar a nuestro personaje con el Olimpo y que, si sus amores son creíbles, "la descendida de Orfeo al infierno es fabuloso", eliminando así el problema.

Se detiene luego en pequeños detalles de la historia, donde le vienen muy bien las opiniones, de carácter evemerístico también, de otros comentaristas. Así, la explicación de Teodoncio sobre el odio de las mujeres hacia Orfeo, por haber éste revelado su regla menstrual a los hombres y haber desaconsejado que se unieran a ellas en ese estado, dato que está en Boccaccio.

Del mismo autor italiano procede la reflexión final sobre el tiempo y la fama. La serpiente que pretende devorar la cabeza de Orfeo representa el tiempo que trata de borrar la memoria de las hazañas de los hombres, pero al fin vence ésta. Que la lira de Orfeo (esta vez no es guitarra pues no se presta tanto a estar entre las estrellas) se catasterice es simbólico también y trata de explicarlo sin acudir a más fuentes que a la suya propia, su doctrina de que lo simple no se corrompe y es inmortal, como la fama, es decir, la lira.

El tratamiento que de los materiales hasta ahora analizados hace Moya se asemeja al de la primera parte del capítulo. Se muestra aquí menos original en su traslación de fuentes, por

culpa de su dependiente y pedestre traducción de Conti. Prueba de ello son algunas faltas morfológicas en las que incurre, derivadas de su mala traducción del latín de Conti, por ejemplo, "humana vida utilísima" <--- "humanae politicaeque vitae vtilia"; "instrumento musico" <--- "instrumento musico", etc. De todas maneras, consigue un gran manejo del método evemerista, mezclando las citas de Conti con ideas de otros muchos autores: Fulgencio, Clemente, Alfonso X, Boccaccio. Elimina lo que no le sirve a este fin, como la historia de Orfeo, Eurídice y Aristeo; alarga lo que le interesa: papel civilizador de Orfeo, genealogía, etimología, poder de su música, la serpiente y la lira; y juzga como le conviene: "Y queriéndolo deificar...", "Y para ensalzar..."; "... es cosa creíble"; "... es fabuloso".

En cuanto a la sintaxis, es la misma que en el fragmento anterior, si bien aquí abundan más las enumeraciones y las oraciones que comienzan con el verbo en preterito perfecto simple: "introdujo... inventó... dió... escribió... fue (...) Usó..., tuvo"; o con el infinitivo que luego se explica: "Decir que ... denota", "Mover ... es dar a entender"; o por construcciones paralelas: "Por los montes se entienden ... por los ríos se entienden... por el amansar las fieras se entienden...". Ya hemos mencionado algunos errores morfológicos, producto de su mala traducción, pero no deja de haber términos cuya derivación se aparta de la normal: "hombres movibles", por "hombres mutables", "decendida" por "descenso", "cosas

elementadas" por "cosas elementales", entre otros ejemplos.

Pasemos, por último, a la "Declaración moral", con la que concluye su particular versión del mito de Orfeo¹⁰. Al contrario de lo que acostumbra, Pérez de Moya no cita aquí autoridad ninguna. Pero no es difícil deducir, de una lectura atenta, que no hace sino repetir las interpretaciones moralizadoras de tantos comentaristas medievales de Boecio y Ovidio. Así pues, ya casi en el s. XVII, nos encontramos con un manual mitográfico que en nada mira a su tiempo, sino que trata de resucitar esquemas adoctrinadores, salvaguardas de la fe verdadera.

Se comenta ampliamente la historia amorosa entre Orfeo y Eurídice, con la intervención del tercero en discordia: Aristeo. Así, lo que en la "Declaración histórica" saltó casi descaradamente, tiene aquí cumplido espacio. Puede deducirse de ello que, para Moya, en Orfeo coexisten dos aspectos: el histórico, de quien se trata en la "Declaración histórica", que cumple los papeles de educador, legislador, fundador misterioso, etc.; y otro fantástico, al que se dedica en la "Declaración moral", donde Orfeo aparece como el desgraciado amante de Eurídice. En ésta última aparecen simbolismos que nos resultan familiares: Orfeo, el sabio; Eurídice, en visión misógina, los apetitos; y Aristeo, queriendo aproximarse de nuevo a la interpretación etimológica, la virtud. Resuenan las ideas expresadas en los breves dísticos de Juan el Inglés, acerca de la equiparación del prado, escenario del paseo y de la

persecución amorosa, con los deleites mundanos. El resto del comentario es de sobra conocido: la virtud queriendo atraer al apetito, éste cayendo por el engaño, la intervención redentora del sabio, y su fracaso por dejarse llevar de los deseos mundanos. Más original consideramos la parte final en la que amonesta en abierta moralina al sabio a dar ejemplo de lo que predica. "El amor no tiene ley" corresponde a una célebre sentencia de Boecio, hábilmente engarzada en el discurso: "Quis legem det amantibus? / Maior lex amor est sibi."

La Philosophía secreta es uno de los manuales de más difusión y peso en el Siglo de Oro español. Su presentación de Orfeo resulta muy completa, aunque se ha empeñado en eliminar cualquier resquicio maravilloso de la historia. Por su fecha no podremos hablar de influencia en Garcilaso, Boscán y la primera generación de poetas del XVI, pero sí en los posteriores, en Cervantes y en los dramaturgos. Su carácter medievalizante marcará muchas de las composiciones de poetas postridentinos, que, alejándose de la actitud abierta y fusionadora de Garcilaso, verán en la mitología una fuente de erudición, que habrán de tratar con cuidado y superficialidad.

3. Diccionarios:

Antes de pasar al otro gran manual mitológico en España, indicaré brevemente cómo aparece el vate tracio en algunos de los principales diccionarios que, antes de Pérez de Moya o después, se publican. Veremos, así, cómo en los niveles más elementales

de instrucción y de difusión de la cultura se da cuenta de las principales noticias acerca de Orfeo. Retrocediendo temporalmente más de un siglo, señalaremos que en el Universal Vocabulario en latín y romance de Alonso de Palencia (Sevilla, 1490) se dice:

"Orfeus siue orpheus. summ<us> poeta fuit apud antiquos quasi deus in sacris preponebatur. (...) Orfeus. fue soberano poeta entre los antiguos ge<n>tiles: & anteponia<n> lo en los sacrificios: como a dios" (p. 656).

En la entrada sobre Museo se menciona su relación con Orfeo:

"Museus. poeta & theologus discipul<us> orphei fuit & museum opus possessiue: idest musaru<m> opus (...) Museus. fue vn poeta theologo disciplo de orfeo & como nombre possessiuo dize<n> obra musea: que es delas musas". (p. 586)

En Antonio de Nebrija¹¹, Dictionarium hispano-latinum, Salamanca, 1495, (p. 216) podemos leer: "Orpheus. i. poeta & musico antiguo. Orph<a>eus. a. um. por cosa de aqueste." Eurídice se define por su relación con Orfeo (p. 117): "Eurydice. es. por la muger de orfeo."

En otras obras de Nebrija, también encontramos referencias a Orfeo. Destacaremos no las que le sirven como ejemplo de alguna noción gramatical como "affirmare" o "diptongo", sino las que incluyen algún contenido mitológico. En sus Introductiones latinae, Salamanca, 1481, (p. 105), se dice simplemente: "Orpheus fuit poeta et musicus". Además en el prólogo a su obra principal, la Gramática castellana (Salamanca, 1492) se discurre sobre los orígenes de la poesía en Grecia:

"Tuvo esso mesmo la lengua griega su niñez: & come<n>ço a mostras sus fuerças poco antes dela guerra de troia: al tiempo q<ue> florecieron en la musica & poesia Orfeo Lino Museo Amphion:

& poco despues de troia destruida Omero & Esiodo" (p. 2)

El Tesoro de la lenqua castellana o española¹² (1611) de Sebastián de Covarrubias -fundamental vocabulario áureo que incorpora material de la literatura clásica e italiana y de compendios como el de Calepino y el de Alciato y sus comentaristas, además del saber popular-, recoge bajo el encabezamiento de Orfeo una breve síntesis de sus cualidades. Remite a Virgilio, una de sus principales fuentes como ha estudiado M. Morreale, para la historia y a Conti para la alegoría. También recuerda la interpretación etimológica de Fulgencio:

"Un poeta o músico de Tracia, hijo de Apolo y de la ninfa Calíope, el qual dizen aver recibido la lyra de Mercurio, o según otros de su padre Apolo, con la qual pudo tanto que con tañerla movía las selvas y peñas, refrenava los ríos y amansava las fieras. Leerás esta fábula en muchos poetas, pero Virgilio mejor que todos la cuenta en la quarta geórgica. 'Latine Orpheus' del griego 'Orpheos', quasi 'oróioophone', id est optime vox. Su alegoría podrás ver Natal Comite lib. 7 cap. 14."

4. Baltasar de Vitoria:

Junto a Pérez de Moya se sitúa otro gran manual de distintas características: el Teatro de los dioses de la gentilidad, (Madrid, Imprenta Real, 1657¹³), de Baltasar de Vitoria. Este autor explica el título de su obra, cuya primera edición presenta Lope de Vega, porque así como en el teatro representan varias figuras, aquí salen también de miles de formas los dioses. Se detecta la huella de traductores de Ovidio como Sánchez de Viana para las Metamorfosis y Diego de Mexía para las Heroidas, que

luego estudiaremos. Sus fuentes, además, son, por un lado, obras mitográficas, especialmente Boccaccio, como ha estudiado Belén Tejerina¹⁴, Ravisius Textor, Alciato, Conti, Cartari, y por otro lado, como veremos y a diferencia de Moya, obras poéticas: Garcilaso, Hurtado de Mendoza o suyas propias.

Una diferencia fundamental entre Moya y Vitoria radica en su actitud interpretativa. El primero, según vimos, trataba de sacar consecuencias edificantes de todo; pero el segundo, sin embargo, contará las diferentes versiones del relato y no desarrollará las moralizaciones que haya sufrido, si bien en ocasiones las cita.

A Orfeo le dedica, dentro del libro V "De Apolo", el capítulo XII: "De Orfeo, hijo de Apolo", pero en el anterior, el XI: "De como el cisne es consagrado a Apolo", le cita ocasionalmente al hablar del cisne como ave de Apolo¹⁵.

Veremos cómo en el capítulo siguiente, Vitoria engarza este detalle dentro del relato general de la vida de Orfeo, y se cita a sí mismo. El dato no concuerda con la tradición antigua, sino que parece invención de algunos humanistas italianos como Poliziano y Pierio Valeriano. Los versos de Horacio no vienen a cuento a este respecto, sino al vuelo de Icaro y al poder de la fama.

El capítulo siguiente se dedica específicamente a Orfeo¹⁶ y no a su historia de amor con Eurídice y su desgracia. Vitoria intenta primero identificar correctamente al personaje y para

ello trata de deslindar el verdadero Orfeo de otros héroes con el mismo nombre; luego se ocupa de la genealogía de Orfeo; y, una vez aclarado esto, habla de las cualidades prodigiosas del mismo, así como de su patria. No se aprecia asomo de interpretaciones evemeristas ni moralizadoras. Se cuentan los datos tal cual y se recogen las diferentes versiones procedentes de varias autoridades. Estas son griegas: Suidas, Herodoto, Apolonio de Rodas, Pausanias, Zezes, Luciano; latinas: Séneca, Higino, Horacio, Virgilio; Padres de la Iglesia: Lactancio, S. Cirilo de Alejandría, S. Eusebio de Cesárea, S. Clemente de Alejandría; medievales: Marciano Capella, Ravisius Textor; renacentistas: Boccaccio, Conti, Carolo Estefano, Francisco Patricio; poetas españoles: Garcilaso, un anónimo.

Todas ellas perfectamente identificadas en anotaciones al margen: obra, libro, capítulo. En ocasiones, también al margen se dan noticias de otras fuentes no citadas en el texto. Así, Macrobio y sus comentarios al Sommno Scipionis se anotan dos veces al margen, pero no en el interior del texto, cuando se habla de las cualidades mágicas de la música de Orfeo.

Juzgamos su tratamiento de las fuentes más hábil que el de Moya. En primer término, porque no traduce de forma literal pasajes enteros, como sí vimos en Moya, sino que lo hace recreando con un lenguaje propio lo que quiere decir. Por ejemplo, al enumerar las aportaciones de Orfeo a la civilización, dice, recordando a Conti:

"y en la vida política se aventajó bastantissimamente, reduziendo a los hombres que viuían agreste y selvatica, a vida política y sociable. Para esto edificó ciudades y truxo a los hombres a viuir a ellas, que como bestias y brutos habitauan en los campos, dióles leyes y modos de vivir (...) Halló notables remedios para vencer las enfermedades, escriuió libros de la mutua generación de los elementos entre sí, y de la fuerza del amor en las cosas naturales".

Se aleja del original latino, construye adverbios en "-mente" originales, agrupa los adjetivos y sustantivos de dos en dos, no fuerza el hipérbaton ni las construcciones. Además, como debe hacer un verdadero creador y no un servil imitador, introduce expresiones y detalles propios, ausentes en las fuentes, como los "veinte y quatro libros de los sermones sagrados" que escribió Orfeo. En segundo lugar, porque, tras exponer las opiniones de las autoridades, él concluye y con juicio crítico decide cuál de ellas concuerda más con la realidad: "Pero yo digo que no este el principal, ni del que se ha de tratar en este capítulo, sino de...".

La nota más original de Baltasar de Vitoria parece el gran conocimiento de la literatura de su época y de su patria. Tiene el gran acierto de introducir fragmentos de la misma, del mismo modo que hiciera Fernando de Herrera en sus Anotaciones a Garcilaso. De hecho, son varios los puntos en contacto entre ambos, aspecto que habría que estudiar con detenimiento y sobre el que volveremos en breves líneas.

El texto de Vitoria continúa y relata con detalle el episodio de los amores de Orfeo y Eurídice¹⁷. Inserta aquí el

fragmento de las Geórgicas en latín y luego su propia traducción¹⁸. El procedimiento en este texto vuelve a repetirse. Vitoria va engarzando datos tomados de multitud de autores, muchos de los ya citados y varios poetas españoles: Hurtado de Mendoza, Garcilaso, Francisco de Medina y un poeta incierto que puede ser él mismo, aunque imita bastante a Juan de Arguijo. Algunos autores se nombran en los márgenes, pero no en el grueso del texto: Albericus, Diodoro Siculo, Celio, además de los ya conocidos Boccaccio, Conti, Higino, Séneca.

De todas las citas, llama la atención el largo fragmento tomado de las Geórgicas de Virgilio, copiado primero en latín y luego traducido al castellano, sin especificar por quién, aunque muy posiblemente por el propio Vitoria. Esta traducción en verso debe compararse con la de Herrera, incluida en sus Anotaciones, obra que seguramente conocería Vitoria y con la que coincide en otros detalles, que luego veremos. Las dos traducciones corresponden a los versos 458-509 del Libro IV de las Geórgicas, pero Herrera omite los v. 471-485, 494-501 y 504-6; mientras que Vitoria solamente da un pequeño salto desde el 501 al 507, el mismo que el último de Herrera, tras cortar la transcripción con un comentario en prosa. En total Herrera copia veinticinco versos latinos que le ocupan treinta y dos en su traducción, es decir, realiza un incremento de siete versos. Vitoria, por su parte, copia cuarenta y seis que traduce en setenta y cinco, un incremento de casi treinta versos. De estos números se deduce que

el mitógrafo alarga mucho más sus frases, pues usa algunas perífrasis evitables como "hecho a guerras" (v. 11), por "belicosa" de Herrera (v. 7); repite el verbo "lloró" (v. 11-12), construyendo una anáfora; y se detiene en detalles menores o ausentes en el original, como la genealogía de algunos personajes que le ayudan en la rima: "Oritia hija de Euristeo" (v. 12). Herrera condensa más sus oraciones. Esto se debe no sólo al número de versos, sino también al tipo de métrica empleado por cada uno. Si Herrera no trata de elaborar ninguna estrofa concreta y se limita a tiradas de endecasílabos sueltos, Vitoria construye cuidadas octavas reales con rima ABABABCC, en un total de nueve, más un terceto último: ABA. Además, Vitoria añade seis versos al principio que no ha copiado en latín, si bien corresponden al parlamento de Proteo en las Geórgicas.

Si nos fijamos ahora en el contenido de las traducciones, salta a la vista la literalidad de la de Herrera, no añade nada que no esté en el original, procura una perfecta isometría entre verso latino y castellano, tratando de no desordenar (ordenar más bien) la secuencia latina. En cambio, Vitoria, aunque no se muestra en exceso redundante, suele alargarse cerca del doble de versos respecto al texto de Virgilio, y en dos o cuatro más respecto al de Herrera: por ejemplo, el fragmento de la bajada al infierno; v. 467-70, a Vitoria le ocupa una octava entera, y a Herrera sólo seis versos; lo mismo ocurre con la descripción de la ruptura de la condición, v. 486-93, que a Herrera le lleva

también ocho versos y a Vitoria octava y media. La traducción por ambas partes resulta correcta, aunque a Vitoria se le ha escapado un error, seguramente tipográfico, pues en vez de hablar de los cabellos de serpientes de las Furias, habla de "los cauallos de serpientes".

El siguiente fragmento citado por Vitoria corresponde a los versos 196-225 de la Elegía de Hurtado a doña Marina de Aragón, que estudiaremos en su momento. Aquí, tras la consideración inicial sobre la muerte, pondera su dolor al compararlo con el de Orfeo. La transcripción nos parece bastante fiel, aparte de las diferencias tipográficas mínimas, si bien el último verso que cita Vitoria, no corresponde con ninguno de la Elegía de Hurtado. Es digno de notar que también Herrera copia este fragmento de la composición en el momento que anota la mención a Orfeo en la Égloga III de Garcilaso y cita los mismos versos, aunque sin el cambio del final que apreciamos en Vitoria.

Del resto de los poemas citados no tenemos nada especial que añadir. Las dos octavas de la Égloga III de Garcilaso (v. 129-144) son dos de las tres que describen el primero de los tápices de las ninfas del Tajo. Su transcripción es correcta.

La traducción del "Epigrama" de Fausto Sabeo, hecha por Francisco de Medina, la cita también Fernando de Herrera, quien incluye también el texto original latino del Libro II de los Epigramas.

El soneto anónimo es similar al de Juan de Arguijo que

comienza: "Pudo con diestra lira i dulce canto" y que transcribimos en el capítulo dedicado al poeta sevillano. En efecto, si comparamos los dos sonetos observamos que describen el mismo momento de la fábula: la bajada de Orfeo, su dulce cantar, la consecución de su propósito y la tristeza final por la pérdida de Eurídice. Coinciden en una de las rimas, que en Arguijo es la A, y en el anónimo la B; en estas cuatro palabras en rima: "canto", "espanto", "llanto", "tanto"; e incluso en dos de los sintagmas en los que se incluyen estas palabras-rima: "dulce canto", "reyno del espanto". Otras semejanzas se encuentran en la mención del instrumento: lira o cítara, que acompaña al canto; el uso del verbo "suspender" para expresar el asombro que causa la música de Orfeo entre los habitantes del infierno; y el de "romper", aunque en uno en su acepción literal de quebrar un muro y en otro en la metafórica de una condición. Igualmente la repetición de "atrevido" para calificar a Orfeo o a su vista; la mención de "perder" referida a Eurídice, y la de "voz", por fin, para volver a ponderar la dulzura del canto de Orfeo. Todo conduce a pensar en una influencia del soneto de Arguijo, anterior en el tiempo, sobre el que transcribe Vitoria, que bien podía deberse a su pluma, aunque esto sólo podemos afirmarlo como mera hipótesis.

El soneto de Arguijo, por otra parte, se parece mucho a otro suyo que dedica a la música en el que se repiten las palabras-rima: "dulce canto, reino del espanto, poder tanto, llanto", y

todos derivan del esquema del de Garcilaso: "Si quejas i lamentos...", como estudiaremos más en detalle en el capítulo siguiente.

Por último, y relativo a la forma, destaca en la expresión de este fragmento la soltura y cuidado de la prosa. Hay detalles ausentes de las fuentes conocidas: estructuras trimembres y algunas comparaciones poéticas, totalmente personales:

"leuantando de punto sus acentos, y auuando con más sonido sus bemoles; tanto que las almas que habitauan aquellos tristes y oscuros lugares, acudieron como enxambres de abejas (...) y las implacables Eumenides, suspendiendo su inhumano rigor llegaron mansas, apacibles y tratables".

No faltan, sin embargo, algunas confusiones como la del pastor Aristeo, al que denomina "Euristeo", como el rey que impone los doce trabajos a Hércules.

En el extenso capítulo de Vitoria¹⁹, la muerte de Orfeo es el punto que analiza a continuación. Se trata de uno de los más controvertidos del mito y por ello le dedica bastante espacio y profusión de citas de autoridades. Entre estas, algunas ya han sido trabajadas como Ovidio, Textor, Conti o Pierio Valeriano, y otras son nuevas en este capítulo: Plutarco, Leonidas, Celio Rodiginio. Llega un momento en que Vitoria va acumulando las referencias y deja de mencionar nombres concretos para pasar a "se dize", "dizen otros", "Otros dizen", "y no falta quien diga", lo que va creando un clima de indeterminación no sabemos si debido a la propia invención de Vitoria o a lo inverosímil de algunas afirmaciones, no muy frecuentes anteriormente. Entre

estas últimas se encuentra la del castigo de Venus a Calíope en su juicio sobre Adonis, dato que puede leerse en Higino Astronomia, II, 7, y que tuvo fortuna gracias a la adopción de la misma en el Auto Sacramental de El divino Orfeo de Calderón, al que ya haremos referencia. También la poligamia de Orfeo, que no concuerda en absoluto con su caracter paradigmático de fidelidad a Eurídice, o el castigo de Baco. Aquí se cita el propio Vitoria, como antes anunciábamos, al hablar de la conversión de Orfeo en cisne.

En cuanto al contenido, llama la atención especialmente la tranquilidad con que se admite la posible homosexualidad de Orfeo y la relación con su muerte. Vimos que Moya disfrazaba este dato, que suele omitirse en general en los autores españoles, como se afirma categóricamente en algunos fundamentales estudios sobre este mito. Sin embargo, Vitoria lo cita junto a otras muchas y más peregrinas causas posibles del fin sangriento del personaje. Esto concuerda con su talante abierto, alejado de moralizaciones medievalizantes. En efecto, si seguimos leyendo, vemos cómo afirma que el mito ha sufrido varias moralizaciones, pero no se detiene a contar ninguna, ni siquiera por mero afán erudito, sino que pasa abiertamente por encima de ellas, y está claro que no porque las desconociese, aunque canonicé a Fulgencio:

"La fábula de Orfeo moraliza San Fulgencio, Natal Comite, Orologio, Rábano y Iuan Bocacio. También trataron de Orfeo, de su vida y muerte, Higinio Turnebo, Bartolomé Casaneo, Francisco Patricio, Francisco Petrarca."

Por último, Vitoria hábilmente engarza el personaje de Orfeo, con el siguiente que va a tratar, el Aristeo que antes erróneamente llamó Euristeo, y a propósito de la pérdida de sus abejas, alude a su persecución de Eurídice, como causa de la misma: "Aquí hará lugar Orfeo a otro músico casi tan insigne como él, por ser medio hermano suyo y hijo de Apolo, el qual se llamó Aristeo." Se cuenta entonces la historia de Aristeo, sus abejas y el oráculo de Proteo, según Virgilio, Higino y Plinio²⁰.

Como también ha investigado la profesora Tejerina²¹, antes de escribir su Theatro y antes de 1619, Vitoria compuso 59 Emblemas pero que nunca publicó por razones de censura. Su difusión manuscrita por conventos y entre predicadores fue grande. Tenemos noticia de ello por el P. Castro, autor de Arbol Chronologico de la Provincia de Santiago (2 tomos, Salamanca, 1722-7), en cuya obra se transcribe. En ésta se dice:

"Emblema 35 & 42: (Al hablar de Orfeo). "No falta quien afirme que Orfeo no fue hombre de fabula, sino un hombre doctissimo en la retórica, y poesía, el qual dio lugar a los hombres que vivian como fieras..." Véase a N.Bictoria, Emblema 35 & 42" (p. 565 del tomo 2 de Castro).

Se deduce que Vitoria para escribir sus emblemas usó las mismas obras que para componer el Theatro. Así, los emblemas 35-42 se relacionan con el cap. XII "de Orfeo, hijo de Apolo" del libro V "de Apolo" de la I parte, pero en aquéllos parece estar imbuido de un espíritu evemerista que le falta en el Theatro, si bien el dato es común en tantos manuales. En conclusión, Orfeo para Vitoria es personaje ficiticio con múltiples capacidades:

virtuoso músico, educador y fundador religioso, a la par que protagonista de una trágica historia de amor.

5. Traducciones de clásicos:

Además de los manuales, las traducciones a lengua vulgar de las grandes obras clásicas donde se cuentan las historias míticas constituyen una vía importantísima de penetración de la mitología en la cultura áurea²². De aquellas que transmiten el mito de Orfeo comentaremos brevemente las versiones del Padre Alberto Aguayo de De consolatione philosophiae de Boecio y de Jorge de Bustamante de las Metamorfosis ovidianas.

Jaume Riera i Sans²³ estudia en un documentado artículo las cuatro primeras versiones catalanas de la obra de Boecio que datan del siglo XIV. De su enumeración se deduce el gran éxito de la misma entre la audiencia culta y religiosa de Cataluña, su primera vía de introducción en las literaturas hispánicas. En cuanto a las versiones castellanas, además de la traducción de la segunda catalana y las cuatro de la última²⁴, destaca la de Fray Alberto de Aguayo (Sevilla, 1518)²⁵, muy elogiada tanto por Juan de Valdés como por Ambrosio de Morales. En 1604 se publicó otra traducción, la de Fray Agustín López (Valladolid, Juan de Bostillo, 1604).

En un curioso experimento Fray Alberto Aguayo traduce no sólo los versos sino los fragmentos en prosa en versos octosílabos, pero éstos últimos escritos uno seguido de otro como si fuera prosa.

Aguayo traduce el metro XII del libro III²⁶ bastante correctamente, ajustándose al original latino. Consta de diez estrofas de diez versos octosílabos de rima ABBBA CDDDC, en los cuales se vierten los 59 versos latinos, también octosílabos. Ese gran aumento de número de versos de una a otra se explica porque, si bien Aguayo no inventa ni omite nada importante, su lenguaje no es tan elíptico como el de Boecio. Contiene algunos circunloquios y repeticiones, por ejemplo: "visere" > "hallar y poseer", "Felix" > "también tiene la muy buena ventura". Añade expresiones que no corresponden a las de Boecio: "desta sensualidad", "que es cosa de no creer", "que den la vida a su muger tan querida / sino por siempre prestada". Algunas amplificaciones son de más longitud y añaden en media estrofa conceptos que no aparecen en latín, por ejemplo: "Y esta musica ordenada / era una suplicación / trobada como canción / hecha a dios en oracion / que biuiesse la finada", "Andaua por las montañas / llamando a dios y dezia / que porque no se dolia / dela pena que traya / trauada delas entrañas". Son menores las omisiones, por ejemplo no cita el instrumento que toca Orfeo, "chordis"; ni menciona la herencia de elocuencia que ha recibido de su madre "deae matris". Como es lógico, el traductor se sirve de expresiones propias del lenguaje castellano de la época, "Endechaba" por "gemens", "lebrei" por "canem". Trata de mantener la estructura paralelística original: "quod luctus dabat impotens, / quod luctum geminans amor" > "el dolor le da poder

/ el amor le da saber". Pero otras veces fracasa en ello: el "vidit, perdidit, occidit", lograda expresión asindética, se pierde y se quiere dar la misma sensación de velocidad por medio del adverbio: "quanto gano con dolor / trabajo pena y sudor / lo perdió supitamente".

El nombre de Orfeo, que no se menciona en Boecio hasta el final y a quien se presenta como "vates Threicius", aquí sí que se utiliza en todo momento. Sobre el nombre del protagonista, se crea un adjetivo "orfeana", que se aleja de la tradición de Mena "orfeica" o Fuenllana "orfenica", que estudiaremos en otro lugar. El sufijo en "-ana" se repite, a veces como rima, "tantaliana", "ticianana". Por otro lado, mantiene el estilo directo para el parlamento de Plutón, aunque la primera expresión, "vincimur", se omite. La moraleja final es la misma en ambas versiones.

Al igual que en la obra de Boecio, la primera de las traducciones de las Metamorfosis de Ovidio en España se vierte al catalán. Se trata de Lo Libre de les Transformaciones del poeta Ovidio, de Francesc Alegre, (Barcelona, 1490). En castellano la primera, sin una fecha ni lugar de edición preciso, se debe a Jorge de Bustamante: Libro del Metamorphoseos y Fábulas del excelente poeta y philosopho de Ovidio²⁷. Se cree que la primera edición corresponde a la primera mitad del siglo XVI. Se conocen sucesivas ediciones, de las que he consultado una sin indicación de lugar y fecha de impresión, por la que cito, y otra de Huesca, 1577²⁸.

En general, la traducción no se muestra fiel al espíritu ovidiano pues, como se indica ya desde el prólogo, se propone moralizar al lector, a la vez que entretenerlo ("Prodesse et delectare") y, para ello, alarga o acorta según le conviene. Por ejemplo, en el caso del mito de Orfeo interviene bastante la fantasía del traductor, quien se toma la libertad de mezclar en el relato ovidiano datos ajenos a él y que conoce por otras fuentes latinas. Así, alarga mucho el inicio de la historia y no comienza directamente con las bodas como Ovidio, sino que introduce el personaje de Orfeo y sus maravillosas cualidades musicales. Achaca la muerte de Eurídice a la persecución de Aristeo, como cuenta el libro IV de las Geórgicas, en vez de a la simple mordedura de la serpiente cuando Eurídice paseaba con sus compañeras náyades, que es la versión de Ovidio²⁹.

Más adelante, Bustamante, en vez de alargar, abrevia el pasaje más irreal de la desaparición de Eurídice para centrarse en el castigo moral que recibe Orfeo por su curiosidad³⁰. También se detiene en la descripción del posterior dolor de Orfeo y de su canto.

No hay asomo de homosexualidad en Orfeo, como corresponde a un autor moralizante como Bustamante. Así, su extrema fidelidad a su esposa muerta, le impide acercarse a otras mujeres, por más que es insistentemente rogado por ellas. Sin embargo, Bustamante no repara en lo truculento y describe con minuciosidad los amores aberrantes de dioses y hombres: Ganimedes, Jacinto, cerastas y

propecides, Pigmalión, Cínnaras y Mirra, Ycario y Erígone, Adónis y Venus, Ypómenes y Atalanta. El pasaje cuenta con algún otro detalle curioso, como el anacrónico juramento de Orfeo "por el criador del Sol y la Luna", o el que use vihuela y no lira.

En el libro XI se describe la muerte de Orfeo y Bustamante hace gala de su misoginia, pintando una grotesca escena familiar en la que las malvadas son las ménades "bien locas y bien borrachas". El traductor se mete en su relato, hace hablar a sus protagonistas y recrea de forma bastante teatral la escena. El final, muy fiel a su fuente, no omite ningún detalle: la cabeza, la lira, la serpiente, la intervención de Apolo y la felicidad final de los esposos³¹.

6. Conclusiones:

Hemos querido reunir en esta primera parte del segundo capítulo los textos dedicados al vate tracio en los principales manuales mitográficos y las traducciones de clásicos. Con ello, trabajamos una de las vías de introducción, transmisión y tratamiento de la mitología que, junto a la más importante de los creadores, es uno de los pilares en que debe apoyarse todo estudio sobre la mitología en el Siglo de Oro. Constituyen, además, la fuente de conocimiento de la mitología para los autores españoles que no tienen acceso directo a los textos originales.

El Libro de las diez cuestiones de El Tostado, respecto a la historia de Orfeo, resume brevísimamente el contenido de

Virgilio y Ovidio, pero no interpreta su sentido.

El capítulo IV.39 de la Philosophía secreta de Pérez de Moya se detiene con profusión de detalles en el mito de Orfeo. Tras el relato del mito, expone una "Declaración histórica" muy dependiente de Conti, donde aplica el método evemerista y presenta el Orfeo histórico: civilizador de la barbarie. Termina su capítulo con una "Declaración moral" que, al hilo del relato de sus amores, se empeña en resucitar viejos esquemas medievales.

El Teatro de los dioses de la gentilidad de Baltasar de Vitoria reúne, con mayor habilidad que Moya, datos procedentes, no sólo de los autores clásicos y medievales presentes en todos los manuales conocidos, sino también de poetas españoles, como Fernando de Herrera en sus Anotaciones. Su capítulo V.12 cuenta el mito de forma muy completa, pero, aunque las conoce, no se entretiene en las interpretaciones morales del mismo.

La traducción en verso de la Consolación de Boecio hecha por el padre Aguayo es correcta y se ajusta al original, pero la de las Metamorfosis de Ovidio realizada por Bustamante se aleja en ocasiones del sentido ovidiano por su afán moralizador.

Notas al capítulo II.B.

1. NRFH, 11, (1957), p. 77-84.

2. Para su vida y pensamiento, consúltese el trabajo de Nuria Bellosó Martín, Política y humanismo en el s. XV. El maestro Alfonso de Madrigal, el Tostado, Valladolid, Univ. de Valladolid, 1989. También es muy útil, en lo que se refiere a la doctrina del amor, el planteamiento de Pedro Cátedra, Amor y pedagogía en la Edad Media, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1989.

3. El título exacto es Tratado sobre el Eusebio de las Crónicas o tiempos y contiene muchos datos mitológicos. Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional, R 14417-22. Véase los estudios de R.G. Keightley, "Alfonso de Madrigal and the Chronici Canones of Eusebius", The Journal of medieval and Renaissance Studies, 7, (1977), p. 245. Roxana Recio, "Alfonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista", La Corónica, 19, 2, (1991), p. 112-31.

4. Hay ejemplar en la B.N. R 6482. Hay una tesis reciente que es una edición de la obra, pero todavía sin publicar. Vid. J. Fernández Arenas, "Sobre los Dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal" Archivo Español de Arte, 49, (1976), p. 338-43.

5. "Assi empero, como diximos de los fijos del Sol, diremos de los fijos de Apolo entre los poetas y sabios cierto es quantos fijos atribuyeron a Apolo, mas no es cierto de cada uno dellos de qual de los quatro llamados Apolo ser hijo. (...) Son estos diez y seys hijos e hijas cuyos nombres son estos: Lapitha, Eurimones, Mopsus, Linus, Philistines, Garamas, Brancus, Philemon, Orpheo, Aristeo, Nonius, Anthonio, Argeo, Sculapia, Arabe. (...) Otro Lino fue fijo de Apolo y este el que fue grande músico y poeta con el qual y con Orpheo sus cantores comparaua Virgilio libro de las Bucólicas égloga quarta, y llama ende a Lino hijo de Apolo. (...) El nono es Orpheo este es por sí mismo tan esclarecido que notificación no dessea, fue fijo de Apolo y de la musa Calíope según escriue Virgilio libro Bucholicorum égloga quarta, de las obras y cantares de Orpheo y descendimiento a los infiernos y de su muerte escriue Ouidio libro x e xi Metha. y Virgilio libro iiii de las Geórgicas. El décimo es Aristeo hijo de Apolo y de la nimpha Cirene, hija del río Peneo. Este fue el que siguiendo a Eurídice, la muger de Orpheo, la fizo morir por lo qual las nimphas driades, compañeras de Eurídice, le destruyeron las colmenas y para las restituyr faze luenga habla Virgilio libro quarto de las Geórgicas." (Questión de Apolo, cap. xxxviii)

6. Como Zaragoza, 1599, Alcalá, 1611, Madrid, 1628 y 1673. También hay una edición moderna de Eduardo Gómez de Baquero, Madrid, Clásicos Olvidados, 1928.

7. "De Orfeo, hijo de Apolo y de la musa Calíope, escribe Rábano que fue tan excelente en la lira o guitarra que de Mercurio recibió, que no sólo a los hombres sacaba fuera de sí, más aun a las peñas hacía correr, y a los ríos estar, y a las fieras amansar. Y así movió a la ninfa Eurídice, que era una de las Driades, a lo amar, y al fin recibíola por mujer. A esta Eurídice, por su gran beldad amó el pastor Aristeo, el cual no

pudiendo ya por ruegos efetuar su deseo, quiso usar de fuerzas. Y un día estando Eurídice con las otras ninfas Dríades, sus hermanas, cerca de la ribera del río Ebro, de Tracia, quiso arrebatlarla. Ella, no pudiendo por otra vía escapar, huyó; aconteció estar entre las hierbas por donde iba una grande culebra, según Virgilio, donde comienza: 'Immanem ante pedes, etc'. A la cual Eurídice no viendo, con el pie descalzo pisó la culebra; luego, queriendo su injuria vengar, la mordió, de lo que luego murió; muerta Eurídice, según la universal costumbre o ley, decendió a los infiernos. Lloraban entre tanto las ninfas, sus hermanas; lloraba aún más amargamente su marido Orfeo, el cual, no contento desto, tomó una nueva osadía, de a los infiernos vivo descender, a demandar su mujer a los infernales dioses. Fue su decendida por la puerta del monte Tenaro, en donde estando, tan dulcemente cantó, que a los dioses soterranos, no acostumbrados de alguna piedad, a misericordia movió, y las tres hermanas Euménides, furias o rabias infernales, lo que aun de oír es maravilla, entonces de duelo de Orfeo, a llorar comenzaron. Tan poderosa fue la elocuencia suya y tan grande dulcedumbre la de su canto, que Plutón y Prosérpina, dioses del mundo bajo, a Eurídice a Orfeo otorgaron; empero la merced con esta condición templaron, que a Eurídice, Orfeo no mirase hasta que del infierno saliese. Orfeo, con esta condición su mujer recibió, con la cual caminando al claro mundo, un loco y muy desventurado deseo le empezó a fatigar de volver la cabeza atrás por la ver, y luego en este punto la perdió, porque las furias infernales con presteza al infierno la tornaron. A la primera osadía Orfeo tornaba a los soterranos dioses con canto a amansar queriendo, mas el infernal portero la entrada no le dió. Perdida su esperanza, Orfeo al mundo se tornó, y cerca de las siempre heladas ondas del río Estrimón, en una cueva siete meses cantó sus tristes amores, su perpetuo llanto no aflojando. Muchas dueñas y doncellas a esta sazón al sacro Orfeo rogaban que por matrimonio o en otra vía su amor recibir quisiese. Tanto amaba Orfeo a Eurídice, que no sólo aun recibir a ninguna quiso, mas aun a todos los varones que sus palabras a oír venían, amonestaba de las hembras se apartar, por lo cual todas las mujeres injuriadas, la muerte a Orfeo como a mortal enemigo deseaban. Aconteció que las dueñas Tracianas (según su costumbre las fiestas de Baco celebrando) se juntaron, y a pedradas a Orfeo mataron, y la cabeza y la guitarra en el río echaron. Los dioses, con razón a este hecho movidos, la guitarra de Orfeo al cielo trasladaron. La cabeza por el río nadando hasta entrar en la mar, una serpiente que a tragarla pretendió, en piedra, por pena de su desacato, se convirtió. Tocan esta fábula Ovidio y Boecio."

8. "Orfeo fue un varón doctísimo en Retórica y Poesía; escribió, primero que otro de los griegos, en Astrología, según dice Luciano. Este Orfeo, según Lactancio Firmiano, introdujo primero

los sacrificios de Baco en Grecia; inventó mucha policía para la humana vida utilísima; dió remedios para varias enfermedades; escribió de la generación y corrupción de los elementos, y de la fuerza del amor en las cosas naturales, y de los Gigantes que movieron guerra contra Iúpiter, del robo de Proserpina, de la interpretación de los sueños y adivinanzas; fue discípulo de Lino, poeta tebano antiquísimo. Y como los hombres de su tiempo viviesen sin costumbres virtuosas y sin leyes, a modo de fieras, por los campos, sin casas, tanta fuerza tuvo en persuadirles con suavidad de razones, que los trujo a vida ciudadana, y les mostró edificar ciudades, y a gobernarlas por leyes, y guardar la orden matrimonial, como primero en esto no la tuviesen, más que la que tienen los brutos animales. Todas las cuales cosas dice Horacio, con brevedad, en ocho versos, donde comienza: 'Silvestres homines, etc'. Usó de siete cuerdas primero en el instrumento músico, a imitación de los siete planetas. Tuvo padre y madre como los otros hombres, cuyos nombres los poetas no quisieron declarar por ensalzar la excelencia de Orfeo. Y queriéndolo deificar y ennoblecer mucho, dijeron ser hijo de dioses, dándole por padre a Apolo, porque le pareció Orfeo en ser grande orador; y porque era músico, dijeron ser su madre Calíope, una de las nueve Musas. Calíope se dice de caliófonos, que quiere decir buen sonido, y esto se entiende en los oradores, los cuales hacen dulce sonido de palabras, que mueven mucho las orejas y corazones de los oyentes. Y esto significa Orfeo, que quiere decir auroáfonos, esto es, sonido dorado, como quien dijese: Son muy dulces.

Decir que le dió la lira o guitarra Mercurio, denota la ciencia que de orador Orfeo tuvo, en lo cual, así como la lira tiene diversidad de voces, así la arte oratoria tiene diversidad de habla o demostración, y esta diversidad se le atribuye a Mercurio porque era docto en medicina, y en aritmética, y astrología, y en varias ciencias de la naturaleza.

Mover Orfeo los montes con su música, es dar a entender la fuerza grande de la elocuencia, con la cual el orador hace mover los corazones de los hombres a diversas pasiones de bien o de mal, y para esto declarar, dice la fábula que Orfeo con su música hacía mover los montes, parar los ríos, amansar las fieras. Por los montes se entienden los hombres que de aquello que creen o afirman no pueden ser arrancados sin gran persuasión y elocuencia. Por los ríos se entienden los hombres movibles y variables, que no saben en una cosa estar firmes, y si no los tuviesen, no pararían, como los ríos, hasta entrar en el mar, que quiere decir amargura; a éstos la elocuencia hace firmes. Por el amansar las fieras se entienden los soberbios de conversación, que no saben con los otros estar en paz; éstos se mitigan por virtud de la elocuencia. Y para ensalzar el casamiento de Orfeo, dijeron que no se había casado con mujer, mas con ninfa, que era de linaje de dioses. Que Eurídice, movida con el deleite del

canto de la lira de Orfeo, lo amó, es cosa creíble; la decendida de Orfeo al infierno, es fabuloso. Amonestar Orfeo a los hombres que no llegasen a las mujeres, es que dió dotrina a los hombres no llegasen a las mujeres cuando están con su regla, que es una vez cada mes.

La serpiente que había pretendido tragar la cabeza de Orfeo, denota el tiempo, porque con la culebra denotaban los antiguos el año. La cabeza denota el ingenio y obras de Orfeo, porque en la cabeza están todos nuestros sentidos; y en querer la serpiente tragar esta cabeza, denota que como con la distancia de tiempo se suele perder la memoria del nombre de algunos, quiso el tiempo esconder la memoria de Orfeo, y no pudo. Haberse convertido la serpiente en piedra, es decir que el tiempo no puede dañar la memoria de Orfeo, más que poderse comer una piedra. Que la lira de Orfeo esté en el cielo entre las estrellas, es por declarar la excelencia de los cantares de la lira de Orfeo, que queda en perpetua memoria su fama y loor. Y porque todo aquello que tiene perpetua memoria dijeron los poetas estar en el cielo, porque como en los cielos no hay generación ni corrupción (según declaramos en nuestra Filosofía natural), como en las cosas elementadas, y lo que no se corrompe queda siempre; y porque como esta fama de la lira no pierde su memoria, por esto dice estar en el cielo; y así fingen los astrólogos ser una de las cuarenta y ocho imágenes o constelaciones la lira de Orfeo."

9. Después de redactadas estas páginas, comprobé como C. Álvarez Morán y R. M^a. Iglesias en "La Philosophia secreta de Pérez de Moya: la utilización de sus modelos", Los humanistas españoles ..., p. 185-8, señalaban la huella de Contí en dos capítulos de la obra de Moya.

10. "Por Orfeo se entiende el sabio; por su mujer Eurídice, los deseos o apetitos naturales. Toma el sabio a esta por su mujer, por cuanto por sabio que uno sea, no puede dejar de tener las concupiscencias, de las cuales en tanto que se vive no podemos ser despojados. Andar Eurídice con las otras ninfas, sus hermanas, en los prados. Por los prados se denotan los deleites deste mundo, por los cuales se entienden los naturales deseos. Enamorarse Aristeo pastor, de Eurídice, significa la virtud, porque Aristeo quiere decir cosa que tiene virtud, y la virtud ama a Eurídice, porque la virtud querría atraer los naturales deseos a orden y regla, apartándolos de los carnales deseos. Huir Eurídice de Aristeo, es que los naturales deseos o concupiscencias huyen de la virtud, pensando ser bueno aquello que ellos codician. Eurídice huyendo por los prados es mordida de la serpiente venenosa escondida en la hierba. Por la serpiente se entiende el engaño que está escondido en los deleites. Muere Eurídice mordida, porque los naturales deseos, siguiendo los deleites, hacen morir el ánima. Muerta Eurídice, deciende a los

infiernos, porque allá van los que mueren viviendo en deleites. Sacar Orfeo a Eurídice del infierno, es que el sabio, entendido por Orfeo, con razones hermosas y verdaderas atrae a los pecadores algunas veces a apartarse de los vicios y deleites. No poder salir Eurídice del infierno con Orfeo, salvo con ley de la no tocar hasta que fuera esté, significa que el sabio que con razones verdaderas a los deseos suyos naturales o ajenos quiere quitar del infierno, que es de los mundanales deleites, no ha de complacer a Eurídice, quiere decir, ha él de aborrecer los deleites, por que si el sabio movido de sus naturales deseos les diere oídos, queriendo seguir lo que ellos le inclinan, tórnase a Eurídice al infierno; porque si el sabio, que a otros amonestare a huir de los deleites mundanales, y él los mirare con buen rostro, no huyendo dellos, poco aprovechará su doctrina, porque ninguno lo seguirá, mirando más a sus obras que a sus palabras. Decir que antes que acabase Euridice de salir del infierno, la quiso Orfeo mirar, es para declarar que el amor no tiene ley o que la guerra de los malos pensamientos no tiene término".

11. Tanto las referencias a Alonso de Palencia como a Antonio de Nebrija están tomadas del utilísimo: ADMYTE. Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles, Quinto Centenario España, Microset, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1992.

12. Edición de Martín de Riquer, Barcelona, S.A. Horta, 1943.

13. Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad, dirigida al excelentissimo señor Don Juan Francisco Pacheco Tellez Girón Velasco Gomez de Sandoval Toledo Mendonza y Aragón, Duque de Uzeda, &c. Autor el P. Fr. Baltasar de Vitoria, Predicador de San Francisco de Salamanca, y natural de la mesma ciudad. Con licencia, en Madrid, en la imprenta real, Año de 1676.

14. "Il De Genealogia Deorum Gentilium in una raccolta mitologica spagnola del XVII secolo: El Teatro de los dioses de la gentilidad di Baltasar Vitoria" en Il Boccaccio nella culture e letterature nazionali, Firenze, Leo S-Olschki Editore, 1978. (En castellano en Filología Moderna, 55, (1975), p. 591-601).

15. "Sobre estas palabras formales de Polixiano en una epístola, y Pierio en el lugar dicho afirma, que quando los Poetas invocan al Príncipe de la poesía Orfeo, se les aparecía en figura de cisne, como Homero en figura de de ruyseñor, porque dixeron antiguamente los Poetas, y historiadores, que Orfeo en su muerte se auia convertido en cisne, y lo mismo dixeron de Cigno Rey de Liguria, que por ser tan dado a la poesía, también se auia convertido en esta ave; y para confirmación de la conversión de

Orfeo, trae Pierio los versos de Horacio:

"Iam iam refidunt cruribus asperae
Pelles: & album mutor in alitem
Superne, nascunturque leues
Per digitos, humerosque plumae"
"Ya mis piernas estan con pieles asperas,
Y me voy transformando en blanco cisne,
Nacenme plumas ya por la cabeza,
Y por los dedos y sobre los ombros."

16. "Muy varias han sido las opiniones entre los historiadores y mitológicos, assí del número de los Orfeos, como de cuyos hijos fueron; pero el estilo que guarda Suidas en esto es atribuir al más famoso los acontecimientos de los otros. Herodoto pone dos, vno el Poeto celebrado, y el otro el Argonauta, que fue con Iason, y con los demás Príncipes Griegos, a la conquista del Vellochino de Oro. Otros dizen que huuo cinco Orfeo Poetas, otros que siete, y que estos compusieron varios y diversos libros; y todas las obras que estos compusieron, alcançaron nombre de famosas, las quales refiere Natal Comite, y todas se las atribuyeron al Orfeo más famoso, que fue al hijo del Dios Apolo, y de la Musa Caliope, como lo dió a entender Seneca in Hercule Oeteo, 'Tangens Threteiam chelym, / Orpheus Caliope genus'.

Y deste es de quien aquí hemos de tratar, dexados todos los demás Orfeos. San Cirilo Alexandrino dize, que Orfeo fue hijo de Eagro, y el primero que escriuió hymnos y odas en alabança de sus falsos Dioses, de los ídolos, y estatuas que a honra suya se adorauan y reuerenciauan, y que después que los verdaderos desengaños le abrieron los ojos del entendimiento, mudó de parecer, y trocó el estilo, engrandeciendo al verdadero Dios, al qual enderezó sus alabanças. Este Eagro, de quien dize San Cirilo, que fue padre de Orfeo, fue quinto descendiente de Atlante Rey de Mauritania, por sucesión de su hija Alcione, la qual tuuo dos hijos, y por aquí trae su origen Orfeo, como lo dize Apolonio Rodio. Pero yo digo que no es este el principal, ni del que se ha de tratar en este capítulo, sino del hijo de Apolo y la musa Calíope; assí lo dizen Textor, Iuan Bocacio y Higinio. Este fue cien años antes de la guerra de Troya, como la afirma Zezes. A este, dize Francisco Patricio, que los Poetas le hizieron Príncipe de la música y de la cytara. Este, dize Luciano, que fue el que la escriuió y la reduxo a Arte: 'At Graeci (dize Luciano) nihil, vel ex AEthiopibus, vel ex AEgyptiis de Astrologia ausierint, sed illis Orpheus Caliope filius explicauit'. Fue Orfeo vniuersal en muchas ciencias; y dize Pausanias que halló muchas cosas muy importantes, y necessarias a la vida humana; y en la vida política se aventajó bastantissimamente, reduziendo a los hombres que viuian vida agreste y selvática, a vida política y sociable. Para esto edificó ciudades y truxo a los hombres a viuir a ellas, que como

bestias, y brutos habitauan en los campos, dióles leyes y modos de viuir, como lo dize Oracio en el Arte Poética: 'Sylvestres homines ...' Y un Poeta Español casi los imitó estos versos:

'Destos tuuo principio y argumento,
Dezir que Orfeo con su voz mudaua
Los árboles, y peñas de su asiento.
Mostrando, que los versos que cantaua
Fuerça tenían de mudar de intento
Los pechos fieros, a quien amansaua.'

Y de la eficacia de la música de Orfeo, dize Garcilasso: & queixas y lamentos pueden tanto...'

Tal fue la fuerça de la divina Poesía y tal la suauidad de su vihuela, o cítara, que recibió Orfeo de su padre Apolo, que con admirable y sonoro concento arrancaua de quajo los altos árboles, sacaua de su assiento las grandes peñas, detenía las rápidas corrientes de los ríos, y suspendía las ligeras aues, que por el claro ayre iban bolando; como también lo dixo el mismo Horacio, lo qual declaró Eusebio Cesariense en la oración de las alabanzas del Emperador Constantino, y Solino, tratando de Anfión: 'Saxa ducit (neque enim par est, id ita gestum vider) sed quod affatus suauitate homines rupium incolas, incultis moribus rudes, ad obsequii ciuilibus pellegerit disciplinam', y lo mismo dize Natal Comite, Carolo Estefano, 'Verbo Amphion'. Y es dezir, que fue tan extraordinaria la suauidad de la música de Anfión, que los hombres feroces y agrestes, los hazia viuir vida humana y reducida a razón y a policía; y lo mismo dize Pausanias.

Fue Orfeo el primer Teólogo de los Griegos, como lo dize Lactancio Firmiano, y instituyó ciertas ceremonias y oraciones, para que los hombres quando sintiessen los Dioses enojados y indignados, los aplacassen, y bolviessen propicios. Halló notables remedios para vencer las enfermedades, escriuió libros de la mutua generación de los elementos entre sí, y de la fuerça del amor en las cosas naturales. Escriuió veinte y quatro libros de los sermones sagrados, y otros muchos tratados.

Su tierra de Orfeo fue Tracia, como lo dize S. Clemente Alexandrino, libro primero Stromatum, y assí le llama el Tracio; este nombre le dió Virgilio en sus Bucólicas: 'Nom me carminibus vincit, nec Tracius Orpheus.'

Y Marciano Capella: 'Tracius citharista perducit'."

17. "Casó este Tracio Orfeo con la hermosa Eurídice, según lo dize Natal Comite, y fue notablemente querido por su esposa. Enamoróse de ella el pastor Euristee, y cogiéndola vn día en el campo, quiso violentamente gozar sus amores; pero ella dió en huir, y en medio de la carrera pisó vna culebra que estaua oculta entre la hierua, y mordiéndola en el pie, de lo qual vino a morir, haziendo por ella Orfeo el más notable sentimiento que se puede encarecer. Ella muriendo baxó al infierno; y viendo el desdichado amante, que no podía viuir sin su querida esposa,

determinó de baxar a buscarla al infierno; para lo qual lleuó su cytara, y tomó su camino por el monte Tenaro, y llegando a la barca de Carón, le passó luego. Allí llegando a las puertas de el infierno, tañó con más suauidad y más eficacia que nunca, leuantando de punto sus acentos, y auuiando con más sonido sus bemoles; tanto, que las almas que habitauan aquellos tristes y oscuros lugares, acudieron como enxambres de abejas, atraídas con la suauidad de su canto; y las implacables Eumenides, suspendiendo su inhumano rigor, llegaron mansas, apacibles y tratables. Olvidados Plutón y Prosérpina de su inexorable crueldad, dieron dispensación de sus inviolables leyes, remitiendo la ordinaria pena de sus afligidos condenados, dando licencia que Eurídice saliesse de los cabernosos lugares, y se fuesse con su querido esposo, pero con tal condición, que hasta que estuuiesse fuera de los términos y límites de los campos infernales, no bolviesse el rostro a mirar a su esposa. Aceptó el fácil concierto Orfeo (aunque para él fue bien dificultoso) y salióse con su esposa de aquellas obscuras moradas, sacando detrás de sí su cara prenda, pero duróle poco este contento; porque como el amor que la tenía era tan grande, y el deseo de verla tan excessiuo, descuidóse del concierto hecho, y bolvió el rostro a mirarla; y luego al punto que la vió, la perdió de vista, y quedó como fuera de sí, atónito y espantado, llorando amargamente su inadvertencia, y estuuu lamentando esta pérdida siete meses en vna cueva, junto al río Estrimón; muy a la larga cuenta este suceso Ouidio y Virgilio:..."

18. "El miserable Orfeo es quien despierta
 Esta pena, aunque tanto merecida,
 (Sino lo estorua el hado) porque muerta
 Fue su muger, y en flor perdió la vida;
 Mientras huye de ti por la desierta
 Ribera de aquel río conocida,
 No vió entre la alta yerua de repente
 A la orilla a sus pies la cruel serpiente.
 El coro de las Driadas las fieras
 De clamor hinche, el Ródope y Pangeo
 Lloró, y de Reso el Reyno hecho a guerras,
 Y lloró Oritía hija de Euristeeo,
 Y el Hebro río, con las Getas tierras,
 Y consolando con su Lira Orfeo,
 Su amor solo en la playa, noche y día
 Cantaua su perdida compañía.
 Y entró por las gargantas del Tenario,
 Del Reyno obscuro tenebrosas puertas,
 Y temeroso bosque solitario,
 A la triste región de sombras muertas,
 Y baxó al Rey cruel y temerario,
 Y a sus moradas de la luz desiertas,

De coraçones y ánimos tan ciegos,
 Que no se amansan con humanos ruegos.
 Mouianse las sombras del infierno,
 Simulacros agenos de la lumbre,
 De sus sitios, viniendo al canto tierno,
 Como en la tarde de aues muchedumbre,
 Huyendo de la lluuia del inuierno,
 En las seluas se esconde a su costumbre,
 Mugeres y hombres, varios de naciones,
 Y sin vida, magnánimos varones.
 De niños, niñas, moços infinito
 Número al fuego ante sus padres dado,
 A quien con caña y cieno el río Cocito,
 Y laguna, que no se passa a nado,
 Cerca, y la Estigia que rodea el distrito
 Nueue vezes, por vno y otro lado,
 Y el mismo infierno de la propia suerte
 Se pasmó, y hondo Reyno de la muerte.
 Las furias, los caualllos de serpientes
 Abraçaron con vn ademán fiero,
 Sus ladradoras bocas tres ardientes
 Cerró; marauillado el Can Cervero,
 La rueda que con bueltas diligentes
 Trae Ixión por el viento ligero;
 Passados los peligros ya felice,
 Daua buelta a la luz con su Eurídice.
 Ella venía siguiéndole, él delante,
 Que tal ley le auia dado Prosérpina,
 Quando al punto engañó al incauto amante
 Vna vana locura repentina;
 Si las Tartareas almas de diamante
 Supieran perdonar, de perdón digna,
 Vencido del amor de su Eurídice
 Se paró, ya saliendo el infelice.
 Detuuóse, y miró ya casi fuera,
 a su Eurídice, y fue el trabajo en vano,
 Assí como rompió la ley seuera,
 Del duro inexorable cruel tirano,
 Tres vezes sonó estruendo, y grita fiera,
 En los lagos de Auerno, y ella: ¡Oh, insano
 Orfeo, quién a mí y a ti ha perdido!
 Dize, ¿qué gran furor aqueste ha sido?
 Mira, como otra vez los crueles hados,
 Atrás me buelven ya con rigor fuerte,
 Y mis ojos con sueños son cerrados,
 De eterna noche y de segunda muerte.
 Quedate, a Dios, los braços ya cansados
 Tiendo a ti, ya no tuya, ¡Ay, triste suerte!
 Dixo assí, y de su vista en vn momento

Huyó, qual humo entre ligero viento.'

Y más adelante dize Virgilio cómo estuuó siete meses Orfeo llorando sin cessar en las riberas del Estrimón: [Texto latino]

'Dixen, que siete meses por muy cierto,

Todos debaxo de vna excelsa peña

Lloró a las hondas de Estrimón desierto.'

Don Diego de Mendoza trató en tercetos esta misma historia en la muerte de Doña Maria de Aragón: 'Pudo Orfeo con voz y mano diestra,...'

El insigne Poeta Garcilasso cifró esta historia en dos octauas, que según opinión de algunos, fue dedicada a Doña María de la Cueva, Condesa de Vreña, madre de Don Pedro Girón primer Duque de Osuna: 'Estaua figurada la hermosa...'

El maestro Francisco de Medina, traduxo vna octaua de vn epigrama de Fausto Sabeo del libro segundo.

'Perdida la muger, el tierno amante

Perdón pedía en la región obscura,

Rompió su voz las puestas de diamante,

Mas no ablandó el rigor de ley tan dura,

Si perdonar supiera el Rey constante,

Esta fe perdonara ardiente y pura;

Pero manda que pierdas por la vista

(Cruel) quanto la dulce voz conquista.'

Y vn Poeta incierto, dixo en vn soneto:

'Con la sonora citara doliente,

Acompañada con el dulce canto,

Suspende Orfeo el Reyno del espanto,

Mueue a piedad la inexorable gente.

Al tirano Plutón buelve clemente,

Llora su pena la región del llanto,

Y con sus versos tiene poder tanto,

Que alcança el don, que al fin dexa impaciente.

Rompe su son los muros de diamante,

Abre su voz las puertas del infierno,

Y aplaca de Proserpina la ira.

Y el atrevido esposo, y tierno amante,

Pierde su esposa por su mal gouierno,

Clara voz, alto son, canora lira.'"

19. "Su muerte de Orfeo, cuentan de muchas maneras: Natal Comite dize, que quando Orfeo baxó al infierno, cantó al son de su lira todas las grandezas de los Dioses y sólo se olvidó de celebrar las de Baccho, y assí después las mugeres de Tracia se quisieron vengar en él, y orillas de el río Ebro le aporrearon brauamente con piedras y palos, y todo él le hizieron pedaços, y arrojaron su cabeça y lira en la corriente del río Ebro, y se fue río abaxo hasta la Isla de Lesbos, y allí enterraron su cabeça honoríficamente, y su lira, como cosa tan diuina, la subieron los Dioses al cielo, y la colocaron entre los astros celestiales.

Otros dicen que murió de vn rayo que le arrojó Iúpiter, assí lo dize Leonidas: 'Conditus a Musis...'

'Al Tracio Orfeo, que murió abrasado
De vn rayo que arrojó el sagrado Iúpiter,
Las Musas este túmulo han fundado.'

También dicen que fue muerto, porque dexando sus lícitos amores que tenía con Eurídice, trató otros ilícitos con algunos muchachos; este es parecer de Celio Rodiginio y Textor, y traen por Autor a Ouidio: 'Ille etiam Tracum...'

'Y del exemplo suyo començaron
A amar a los muchachos los de Tracia,
Y las mugeres tristes olvidaron.
Procurando gozar por su desgracia,
Antes de juuentud, el abreuado
Verano de la edad, la flor, la gracia.'

Plutarco dize que fue hecho pedaços por las mugeres de Ciconia en Tracia, y que este atreuimiento y homicidio castigaron sus maridos en ellas por mucho tiempo. También se dize que atraídos los hombres con la suauidad y dulçura de la música, desamparauan sus mugeres, y ellas precipitadas de cólera y enojo, arremetieron con él y lo despedaçaron.

También dicen otros que la ocasión de su muerte fue la contienda de Venus y Prosérpina; porque compitiendo las dos sobre los amores de Adonis, y queriéndole cada vna para sí sola, pusieron por Iuez a la Musa Calíope, madre de Orfeo, y ella por bien de paz, por no desgraciarlas a entrambas, dixo que partiessen la reyerta, y que cada vna le gozasse medio año. Mas Venus tuuo la sentencia por injusta, y lo que hizo fue infundir mucho amor en los ánimos de las mugeres de Tracia para con Orfeo, de suerte, que cada vna (por sus buenas gracias) le quería para sí, y todas tirauan dél, hasta que lo despedaçaron.

Otros dicen que él tenía otras mugeres en Tracia más que Eurídice, y porque las repudió por ella, a pedaços le despedaçaron, y echaron su cabeça y la lira en el río, como queda dicho; y no falta quien diga, que después que baxó a los infiernos, y bolvió a la tierra tan penado, se bolvió a viuir a las riberas del río Ebro, y allí fue muerto por vnos ministros de Baco, porque no quiso hallarse a la celebración de sus fiestas, o porque quando estuuó en el infierno, no celebró con su lira sus grandezas de Baco como está dicho.

Pierio Valeriano dize que fue común opinión de los antiguos auerse Orfeo en su muerte convertido en cisne, quando las mugeres de Tracia le despedaçaron, y trae para esto aquel lugar de la Oda de Horacio: 'Iam iam refidunt cruribus asperae'

Los quales se verán en el capítulo passado. Deste despedaçamiento de Orfeo, hizo memoria Ouidio: 'Diripantque...'

'Despedacen tu cuerpo en vn instante,
Las Estrimonias madres, torpemente
Pensando que es Orfeo, y su discante'."

20. "...y entonces le preguntó Aristeo su duda de la pérdida de sus abejas y el remedio de ellas, y diziendo lo que auía que hazer y contando como él auía sido la causa de las muertes de Orfeo y Eurídice, y que también lo era de la pérdida de sus abejas, y sin dezir más, se lanzó a toda furia en el mar. Su madre Cirene le declaró entonces que la muerte de sus abejas le auía venido por las Ninfas, hermanas de Eurídice, y que auían de ser rogadas, y aplacadas con sacrificios..."

21. "Los Cincuenta y nueve emblemas de Baltasar de Vitoria que no se llegaron a publicar" en Cuadernos Bibliográficos, 31, (1974), p. 253-8.

22. De todo ello se ocupó el fundamental libro de Theodore S. Beardsley, Hispano-classical translations printed between 1482-1699, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1970.

23. "Sobre la difusió hispànica de la Consolació de Boeci", El Crotalón, I, 1984, p. 297-327. Son la de Pere Sapllana, que se ha perdido, hecha a partir de un comentario de Tomás de Aquino a la obra boeciana; una versión anónima que se tradujo al castellano (B.N. 10193) y que pudo haber pertenecido al Marqués de Santillana y que en el colofón se atribuye a Pedro de Valladolid, Alcañiz, 1436; la de Pere Borró que alterna el catalán para la prosa y el lemosí para el verso; y, por último, la revisión de la de Sapllana hecha por Antoni Ginebreda que no sigue el original latino sino el comentario de Nicolás de Triveth. De ella, se hicieron cuatro ediciones castellanas: Tolosa de Llenguadoc, 1488; Sevilla, 1497 y 1499; y Toledo, 1511.

24. Los códices manuscritos de estas primeras versiones castellanas que se conocen son: BNM 10193, 174, 9160, 13274, 10220; BMdez Pelayo 40, Escorial h III 16, BRdez Moñino V-6-75. Las del Escorial y Rdez. Moñino, así como 9160, derivan de comentarios de Triveth, mientras que las de Mdez. Pelayo y 10220 y 174 se cree que se basan en una versión literal sin glosa, enviada o supuestamente enviada a Rui López Dávalos.

25. Hay ed. facsímil: Boecio, Consolación de la filosofía, trad. de Fray Alberto Aguayo, Sevilla, 1518, Cieza, El ayre de la almena, 1966.

26. "O quan bienauenturado
 es: quien tuuo tal poder
 de hallar y posseer
 la fuente do todo el ser
5 procedio: siendo criado
 tambien tiene la muy buena
 ventura: quien con bondad

10 desecha la grauedad
 desta sensualidad
 y huye de su cadena.
 Endechaua a su muger
 Orfeo dando gemidos
 tañie metros tan sentidos
 15 tan suaues y medidos
 que es cosa de no creer
 y esta musica ordenada
 era una suplicacion
 trobada como cancion
 20 hecha a dios en oracion
 que biuiesse la finada.
 Con estas dulces canciones
 los rios hazie parar
 alas montañas andar
 25 alas bestias oluidar
 sus proprias inclinaciones
 yuan los cieruos tras el
 con el leon lado a lado
 los lobos con el ganado
 30 los conejos sin cuydado
 muy juntos con el lebrei.
 Andaua por las montañas
 llamando a dios y dezia
 que porque no se dolia
 35 dela pena que traya
 trauada delas entrañas
 y viendo que los animales
 se dolian mucho del
 dixo que era muy cruel
 40 dios: y dessabrido del
 va alos dioses infernales.
 Alos infiernos venido
 comiença luego a tañer
 el dolor le da poder
 45 el amor le da saber
 los infernales oydo
 su peticion ordenada
 tañida cantada oyda
 suplica que den la vida
 a su muger tan querida
 50 sino por siempre prestada.
 Comiença se de espantar
 aquel infernal portero
 trasdoblado cancerbero
 y las furias muy de vero
 55 començaron a llorar
 tuuo la rueda liuiana

la orfeana cancion
 do bolteaua Yxion
 y templo la gran passion
 60 dela sed tantaliana.
 El bueytre que consumia
 con vnas rauiosas ganas
 las entrañas ticianas
 con las coplas orfeanas
 65 ya de harto no comia
 finalmente el dios que era
 juez de aquella region
 mouido de compassion
 acepto la peticion
 70 y dio le su compañera.
 Diciendo mira veras
 que aqueste don concedido
 luego lo veras perdido
 si fueres tan atreuido
 75 que bueluas la cara atras
 pues da fin a tus enojos
 cesse tu triste fatiga
 entregamoste tu amiga
 mandamosle que te siga
 80 mira no bueluas los ojos.
 Ya que queria encumbrar
 Orfeo ya que salia
 por ver la que le seguia
 muger que tanto queria
 85 boluio para la mirar
 o que gran inconueniente
 es poner ley al amor
 quanto gano con dolor
 trabajo pena y sudor
 90 lo perdio supitamente.
 Esta ficion relatada
 va ordenada si mirays
 a vos los que desseays
 amays quereys procurays
 95 otra vida mas preciada
 sepa pues el que mirare
 con la vista spiritual
 haza la parte infernal
 que perdera por su mal
 100 quanto precioso lleuare."

27. Véase el catalogo de traductores de esta obra incluido en R. Schevill, Ovid and the Renaissance in Spain, Berkeley, University of California, 1913, (reedición Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971) p. 245-9, donde se da cuenta de los datos

bibliográficos de las traducciones de Antonio Pérez Sigler, Felipe Mey y Pedro Sánchez de Viana.

28. Libro de las Metamorphoses, o transformaciones del excelente poeta y philosopho Ovidio, noble cavallero patricio Romano, en quinze libros. Traduzido de latín en nuestro vulgar romance. Huesca, Juan Pérez de Valdivieso, 1577.

29. "Las bodas de Yphis et Yante acabadas, los dioses delas bodas se subieron al ayre, y fueron a sus casas: Ymeneo se fue á la tierra de los Ciconios, en donde habitaua Orfeo: el qual era tan excelente músico de vihuela, que los ríos se detenían a oyrlle: y los montes, y las piedras, y árboles, todos venían juntos commouidos a dessear gozar de las suauidad de la música. Pues assí mismo venían los animales, que por todas aquellas partes habitauan con gran admiración a escucharle: y lo mismo hiziera el dios Febo, si allí se hallara dexando su arco y saetas, y otra qualquier cosa que cuidado le pudiesse dar, por estar más atento ala dulcedumbre y suauidad de la música. Pues por esta manera tanbién se detenía el ayre, y se sossegauan los vientos, y dexauan de volar las aues que en ellos andauan: y sobre todo Orfeo era docto, gracioso, y eloquente orador. Este queriendo casarse, para sollemnizar sus bodas rogó ala diosa Iuno y a Ymeneo, quele viniessen a honrrar en su casamiento y fiestas. Ellos vinieron allí, mas no podían alegrarse, ni dar alos otros circunstantes ningún plazer, mas antes siempre estauan tristes, y especialmente Ymeneo, a quien la hacha que llevaua ardía de mala gana y luego se murió: enlo qual dio a entender la poca compañía que auían de tener Eurydice y Orfeo su esposo. No passaron muchos días después, que Orfeo fue casado, que andando su muger vn día por vn prado jugando con sus parientes, dize que encontró con vn pastor llamado Aristeo, el qual andando muerto por ella, y no pudiendo alcançar nada por ruegos, se determinó a gozarla por fuerça; y a esta causa yendo tras ella por aquellos verdes prados, por donde ella con el temor huya, pisando vna culebra que entre las yeruas estaua, fue mordida en el touillo, de que fue luego muerta."

30. "Y al tiempo alcançar, y no pudiendo, quedó muy burlado, y no le siendo concedido ya poder tornar por ella: pues la auía perdido por su locura, hizo muy gran llanto y aun quiso otra vez prouar entrar, mas Cerbero, que es el portero infernal cerró la puerta y no le dexó entrar aunque estuvo siete días y siete noches sobre la tierra llorando que no comió ni beuió de otra cosa sino de su dolor del que se sustentaua en lugar de los manjares de lágrimas por agua y quexándose decía que los dioses del ynfierno no fueron muy crueles contra él. Después de assí auer estado allí algún tiempo fuese luego para Ródope que era su tierra: tres años eran passados que Orfeo auía perdido a su mujer

y con el gran pesar no quería que ninguna muger llegasse a él; antes tomó gran aborrecimiento con ellas.

Un collado era allí cerca y encima del estaua un campo muy llano y sin árboles donde juró Orfeo por el criador del Sol y la Luna de jamás se llegar a otra ninguna muger pues avia perdido a su tan amada Eurídice y assí lo cumplió aunque de muchas mugeres fue rogado. En este campo donde se asentó ninguna sombra hazía; mas començado de templar su vihuela y cantar con ella en breue espacio al son y admirable armonía, allí se ayuntaron árboles de quantas naturas en el mundo auía. (...)

Este árbol y otros muchos era allí ayuntados por hazer plazer a Orfeo que auía perdido a su muger. Muchas diversidades de todas aues y géneros de animales eran allí ayuntados por oyr el cantar de Orfeo, el qual quando uvo templado su vihuela después de auer ynvocado a Caliope y a Apolo cantó como los dioses vencieran a los gigantes y como Júpiter amó mucho a un mancebo que llaman Ganimedes."

31. "En tanto que Orfeo estaua cantando estas sobredichas fábulas, en el nueuo monte aun quería proceder adelante, quando vna gran copañía de mugeres de la tierra de Ciconia, que estauan bien locas y bien borrachas le vieron de encima de vnos cerros, adonde estaua cantando en el monte. La una dellas assí como estaua descabellada, dixo: Helo donde está el traydor de Orfeo, que nos está denostando. Esto dicho tomó luego vna asta en su mano, y tirándola vuiera dado un gran golpe a Orfeo en la cara sino fuera por vn árbol que lo estoruó. Otra muger arrojó una piedra contra él, mas ni le pudo herir, ni empecer, porque el ayre la detuuó sin que pudiesse llegar: no bastara a ofenderle otra ninguna cosa, si toda vía fuera oyda su música: mas tan grande yua la turba delas mugeres locas sobre Orfeo, que todo su cantar no le valió para nada. Ellas yuan bien borrachas aullando como locas, y tañendo los panderos y en llegado allí començaron de apedrear sin ningún acatamiento a Orfeo. Las aues et los animales que le estauan oyendo como cantaua, quando oyeron el ruydo de las piedras huyeron. A estas mugeres aun no les bastauan las piedras, mas tambien tomauan los céspedes, y los troncos y ramos de árboles, y arrojáuanlos contra Orfeo. Vnos labradores que estauan por allí cerca arando, quando vieron tan loco ruydo de las mugeres que apedreauan a Orfeo, desampararon los bueyes y los arados, açadas y otros instrumentos y huyeron. Las mugeres tomaron los arados y agujadas, et açadas, y todo lo de más, y desunieron los bueyes, et tomáronse luego a despedaçar a Orfeo. El harto les pidía misericordia, mas todo su ruego no valía nada: quanto él más rogaua tanto ellas más se ayrauan contra él, y no se quitaron dél, hasta que le sacaron el alma. Los árboles aues y animales que auían estado allí ayuntados todos llorauan por la muerte de Orfeo. Todo el cuerpo de Orfeo fue despedaçado y la cabeça cayó en un río; su lengua y la vihuela yvan cantando y

tañiendo por el rio lamentaciones muy lastimeras hasta que llegó a la ynsula de Lesbos. Una horrible sierpe atravesaua por aquel rio; y como vio la cabeça nadar por él, quiso moderla; mas Febo que acaso se offresció a passar por allí, viendo como la sierpe quería tragar la cabeça maldixola y mudola luego en piedra, y assí como estaua boqabierta se quedó para siempre. El alma de Orfeo descendió luego a los infiernos y conosció a Eurídice su muger y abraçavala con alegre corazón porque mucho la amaua; y de aquel día adelante fue Orfeo seguro de su muger viendo en aquel lugar donde estaua muchos delos que en el mundo conosciá unos alegres y otros tristes" (fol. 141 b)

C. Poesía:

1. Boscán:

No hace falta ponderar la trascendental función introductoria que desempeña el poeta catalán Juan Boscán (h. 1487-1542) en la poesía española, pues su famosa entrevista con Andrea Navagero en Granada en 1526 suele contemplarse como punto de partida en el estudio de la lírica del s. XVI. Gracias a él penetra en nuestro país no sólo una novedad formal sino también el conocimiento del Petrarca leído por Bembo y de la nueva retórica que informa a los poetas y teóricos del "Cinquecento"¹. Teniendo en cuenta esta prioridad, aunque el poema que comentaremos de Boscán, el "Leandro", haya sido compuesto con posterioridad a los que nos ocuparán de Garcilaso, comenzaremos por él el capítulo de la poesía renacentista española.

Junto a Petrarca y Bembo, en Boscán, como destacó ya hace tiempo Rafael Lapesa², se percibe la imitación de Ausias March. El tercer pilar en el que descansa su obra es el mundo clásico. Boscán se forma a la sombra de Lucio Marineo Sículo, uno de los humanistas italianos que, al igual que otros que influirán mucho en su vida como el citado Navagero y Castiglione, llegan a España durante un período de intenso intercambio político-cultural entre las dos penínsulas. A través de sus enseñanzas, aprende latín y griego (incluso llega a traducir una tragedia de Eurípides, que se ha perdido) y, lo que es más importante, aprende también que la cultura greco-latina puede recrearse vitalmente. Son muchos

los autores clásicos que conoce y maneja, especialmente Ovidio, como ha estudiado Reichenberger³. El propio Boscán lo dice en la Epístola a Hurtado de Mendoza:

265 "Tenemos nuestros libros en las manos,
 y nos se cansarán d'andar contando
 los hechos celestiales y mundanos.
 Virgilio a Eneas estará cantando,
 y Homero el corazón d'Acchilles fiero,
 270 y el navegar d'Ulisses rodeando.
 Properçio verná allí por compañero,
 el cual dirá con dulces armonías
 del arte que a su Cynthia amó primero.
 Catullo acudirá por otras vías,
 275 y llorando de Lesbia los amores,
 sus trampas llorará y chocarrerías."

En cuanto al material mitológico concretamente, se observa que no es muy abundante en los dos primeros libros de su edición de 1543⁴, aquellos que, como ha reconocido la crítica, no suponen ningún serio avance en la trayectoria del humanismo. Cuando Boscán habla de sus amores, incluso utilizando los metros italianos, no recurre al mundo clásico. La razón estriba en que todavía para él éste discurre por un camino, el de la erudición, mientras que su experiencia amorosa personal va por otro, al contrario de Garcilaso, quien sabrá fusionar magistralmente esos dos mundos, como veremos.

En el Libro I, apenas hay una referencia al Ave Fénix en la Copla XIV, a Cupido en el "Mar de Amor", a Narciso en "Del mismo a un espejo". En el Libro II se habla de Prometeo en el soneto XCCII, del Olimpo en el soneto CXXV, de Aquiles en el soneto CXXVIII. El Libro III incorpora abiertamente la mitología. Nada

más empezar éste tropezamos con el "Leandro", verdadero alarde de erudición mitológica, que estudiaremos más adelante. En la "Respuesta de Boscán a Hurtado de Mendoza"⁵ también se toma material mítico: las Harpías, los amores de Apolo, Venus y Adonis, Baco y Ariadna, así como el "topos" clásico del amor como lucha, que deriva de Propercio (II,i, 43-6).

No abundan las referencias al mito de Orfeo, pero sí hay una cuya longitud excede a la normal, lo que nos permite comentar por extenso su tratamiento. Juan Boscán intercala en su largo poema del Libro III, el "Leandro"⁶, una paráfrasis del episodio virgiliano de Orfeo y Eurídice (v. 1410-1567), a su vez dentro de la historia de la pérdida de las abejas de Aristeo, la adivinación de Proteo, su enfado ante Júpiter y la instauración de unos días consagrados a sus profecías (v. 1112-1912).

El "Leandro" de Boscán toma el tema principal del poema griego Hero y Leandro de Museo, de las Heroidas XVIII y XIX, como analizó también Reichenberger⁷, y del epigrama de Marcial De Spectaculis, XXV: "Partite, dum prospero, margite, dum redeo...". Además, está plagado de referencias mitológicas acerca de la geografía y los animales míticos, los dioses y héroes, o los "topos" clásicos como el ruiseñor que ha perdido sus crías, o el ciervo herido. Material que demuestra que Boscán conocía, bien directamente bien por traducciones o recopilaciones, a Homero, Hesíodo, Ptolomeo, Pausanias, Virgilio: Eneida y Geórgicas, Ovidio: Metamorfosis, Marcial, Plinio, Higino.

Boscán relata los amores de Hero y Leandro, la promesa de encontrarse atravesando éste a nado el estrecho, guiado por la lumbre encendida por ella cada noche. Pero pasados ya seis días, Leandro espera sin éxito divisar la luz y Boscán interrumpe este argumento para dar la explicación de la razón de por qué Hero no prende la lumbre convenida:

1115 "Pero quizá querrán saber algunos,
 Atentos en leer toda esta historia,
 Por dónde fue que Hero no pudiese
 Tan presto hacer su leña deseada.
 Yo lo diré, si con placer me escuchan
 Y me dan facultad que me divierta
 Un poco del propósito empezado.
 1120 Quando Aristeo, el hijo de Cirene,
 Por la maldad que hizo contra Orfeo:"

Penetra ahora el poeta por los vericuetos de otro asunto mitológico que en sus fuentes clásicas no tiene nada que ver con el que viene tratando. En efecto, la historia de Hero y Leandro, de origen alejandrino⁸, transmitida por poetas latinos como Virgilio y Ovidio, no se había mezclado antes con el mito de Orfeo, y su única relación posible es la de ser dos parejas míticas célebres, protagonistas de amores desgraciados. Para Reichenberger la historia de Orfeo parece una duplicación sentimental de la tragedia de Hero y Leandro. Aparecen juntas, por ejemplo, sus menciones en El Infierno de los Enamorados del Marqués de Santillana⁹:

"Euródice con Orfeo
 vimos en una mansión.
 Vimos Poris con Tesena,
 vimos Eneas e Dido,
 e la muy fermosa Elena

con el segundo marido;
 e mas en el dolorido
 tormento vimos a **Ero**
con el su buen compañero
 en el lago peresçido" (v. 423-32).

Y posteriormente, siguiendo el ejemplo de Boscán, al que parodia, Góngora volverá a unir las dos historias al comparar en su romance burlesco: "A la Fábula de Hero y Leandro" (1610) la actitud de Leandro a la de Orfeo:

45 "citarista, aunque nocturno,
 y Orfeo tan desgraciado,
 que nunca enfrenó las aguas
 que convocó el dulce canto
 puesto que ya Anfión
 imitando algunos pasos,
 llamó a sí muchas más piedras
 que tuvo el muro tebano."

Para la historia de Orfeo y Eurídice, Boscán acude a una de las dos versiones clásicas más destacadas, la de Virgilio: Geórgicas (IV, v. 317-529)¹⁰ y así inserta sus avatares dentro de la confesión de Proteo a Aristeo. Éste no comprende la pérdida de sus abejas y, aconsejado por su madre, acude al adivino Proteo, al que logra reducir con violencia, para que le desvele el misterio.

Para analizar la versión boscaniana del mito de Orfeo, la dividiremos de forma convencional en secuencias narrativas:

A. Muerte de Eurídice (v. 1413-19): Proteo culpa a Aristeo de la muerte de la ninfa, esposa de Orfeo. En la descripción de la misma, Boscán depende muy estrechamente de la de Virgilio:

"Illa quidem dum te fugeret per flumina praeceps
 immanem ante pedes hydram moritura puella

servantem ripas alta non vidit in herba" (v. 457-9).

Frente al término más genérico y común "serpiente" para designar al reptil, o frente al latinismo "anguis" del cual nos ocupamos con ocasión del pasaje polizianesco, Boscán elige el más específico "víbora". Se aparta también de la elección de Garcilaso en su personal versión de esta escena: "sierpe" (Égl. III, 131). En segundo término, para designar la acción de esta alimaña sobre Eurídice, Boscán imita de nuevo a Virgilio y no especifica que la mordiera o envenenara, sino que, quedando solamente sugerido esto, expresa que ella "non vidit" "topó su pie" con el bicho. Por el contrario, Boscán omite un dato que se expresa claramente en el autor latino: no indica que la muerte ocurriera cuando ella corría por la ribera de un río, sino solamente "por la ladera de un florido prado". La forma de correr "praeceps" se interpreta bien con el sintagma preposicional "sin aviso". Por último, sin querer agotar todos los elementos de la paráfrasis, el servilismo de Boscán hacia su fuente le lleva a traducir el "in herba" sin más complicaciones por "en la yerba", sin aprovechar la belleza del ya comentado sintagma de enorme fortuna petrarquesca "fra l'herb' e' fior".

B. Llanto de la Naturaleza (v. 1420-6): La expresión de las resonancias de dolor que tiene en su entorno la trágica desaparición de la ninfa es paráfrasis muy pegada al modelo:

"At chorus aequalia Dryadum clamore supremos
Implerunt montes; flerunt Rhodopeiae arces
Altaque Pangaea et Rhesi Mavortia tellus

Atque Getae atque Hebrus et Actias Orithya" (v. 460-3)

Están presentes las Driadas, los dos montes más célebres de la Tracia: el Ródope y el Pangeo, el río que acogerá la cabeza de Orfeo, el Hebro, y uno de los pueblos que habitan la región, los getas. Faltan tan solo las menciones a Reso, caudillo tracio muerto en la Guerra de Troya, y a Oritía, ninfa raptada y llevada por Boreas a Tracia, de donde se la considera protectora. El recurso al paralelismo no puede evitar que la expresión sea farragosa y próxima a la prosa.

C. Dolor de Orfeo (v. 1427-43): Al pasar de la Naturaleza al ser animado y al más cercano en afecto a la malograda muchacha, Virgilio incrementa la emotividad alterando el eje verbal y dirigiéndose directamente a ella:

"Ipse cava solans aegrum testudine amorem
Te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
Te veniente die, te decedente canebat." (v. 464-6)

El recurso lo imita Boscán pero el resultado no acompaña. Ya Menéndez Pelayo señalaba este fragmento como uno en los que la degradación del original era mayor. Ni la especificación temporal del dolor de Orfeo "Cantábate en partiendo el claro día, / Cantábate en viniendo la mañana", ni la "amplificatio" de los versos siguientes en los que se intenta justificar más la última decisión de Orfeo, logran añadir mérito al fragmento comentado.

D. Descenso al Infierno (v. 1444-81): La descripción del viaje de Orfeo al Hades y su poder catártico ocupa la parte central y más extensa de la intercalación. El camino, como en

Virgilio:

"Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
Et caligantem nigra formidine lucum
Ingressus Manesque adiit regemque tremendum
Nesciaque humanis precibus mansuescere corda", (v. 467-70)

se presenta en términos de horror: "Quajados del temor **oscuro y frío**, / Y osó llegar hasta las **tristes** almas, / hasta el rostro del rey **fiero espantoso**". Pero Orfeo vence su propio miedo y la fiereza inherente a los condenados.

Boscán lo expresa con la misma comparación de las aves que Virgilio: "tantas aves no van para los sotos / a descansar de sus continos vuelos / quando el agua o la noche las aprieta."

"Quam multa in foliis avium se millia condunt,
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber," (v. 473-

4)

En la enumeración de los tipos de habitantes que se dirigen al Hades, Boscán añade a los que están en Virgilio ("Matres atque viri defunctaque corpora vita / Magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae, / Impositique rogis iuvenes ante ora parentum;" v. 475-7) algunos nuevos, queriendo dar una visión totalizadora de la sociedad de su tiempo: "Caballeros en armas y letrados, / Reyes grandes y príncipes ilustres". Este anacronismo es uno más de los muchos que se diseminan en todo el poema. Boscán trata continuamente de presentarnos sus personajes y situaciones en un ambiente cercano al suyo, espiritualizando y cristianizando cuando hace falta los elementos paganos más sensuales, como ha estudiado muy bien Reichenberger¹¹.

Además, quisiera apuntar en un breve paréntesis, creo que en esta concepción de la sociedad pesa mucho en Boscán lo que tan bien aprendió al traducir Il Cortegiano de Baldassare Castiglione, traducción publicada en Barcelona en 1534 con prólogo de Garcilaso, a los seis años de la edición princeps (Venezia 1528). Esta traducción, como ha estudiado Margherita Morreale¹², eleva el castellano al nivel literario alcanzado por el italiano, aportación que, junto a la introducción del petrarquismo, constituyen las dos deudas que la historia literaria reconoce hacia el poeta catalán y que nosotros sólo apuntamos, ya que no podemos dedicarles aquí el espacio que se merecerían¹³.

Volviendo al texto, la "amplificatio" se contrarresta con la omisión de un pequeño detalle, los nueve círculos en que se divide la laguna Estigia, que sí aparece en su fuente ("Alligat et noviens Styx interfusa coercet." v. 480). De entre los personajes mitológicos, tradicionales condenados o guardianes, que no faltan en ninguna descripción clásica del Hades, Virgilio elige tres:

"Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti
Tartara caeruleosque implexae crinibus angues
Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora,
Atque Ixionii vento rota constitit orbis." (v. 481-4)

Boscán acierta con la mención de las primeras "Escuras hijas de la oscura noche", y añade de su cuenta la presencia de Ticio y el águila que deja de devorarle las entrañas¹⁴.

E. Recuperación y nueva pérdida de Eurídice (v. 1482-1502):

La escena sigue las pautas del modelo virgiliano:

"Iamque pedem referens casus evaserat omnes,
 Redditaque Eurydice superas veniebat ad auras
 Pone sequens, namque hanc dederat Proserpina legem,
 Cum subita incautum dementia cepit amantem,
 Ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:
 Restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
 Immemor heu! victusque animi respexit. Ibi omnis
 Effusus labor atque immitis rupta tyranni
 Foedera, terque fragor stagnis auditus Avernus." (v. 485-93)

No está presente, por tanto, la famosa petición de Orfeo cuya tradición inicia Ovidio, sino que directamente se indica que los dos esposos caminan juntos de regreso hacia la tierra. La condición impuesta por Proserpina se menciona muy de pasada. Y la atención queda centrada en el segundo momento de esta parte: la nueva pérdida de Eurídice por la ruptura del mandato divino. Los motivos de la desobediencia son los mismos en las dos versiones: el exceso de amor. La emoción del momento la realza Virgilio con la exclamación y con el adjetivo posesivo afectivo que acompaña a "Eurídice". Boscán traslada la primera en "ocultado!", pero prescinde del segundo. Sin embargo, al dirigirse directamente al desdichado amante logra dar algo de sentimiento a uno de los momentos culminantes de la historia.

F. Reacciones de los dos ante la separación (v. 1503-27):

Al incumplir la condición de no mirar a su mujer hasta hallarse en tierra, los esposos han de separarse. Es Eurídice la primera que pronuncia unas palabras:

"Illa, Quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu,

Quis tantus furor? En iterum crudelia retro
 Fata vocant, conditque natantia lumina somnus.
 Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
 Invalidasque tibi tendens heu non tua, palmas." (v. 494-8).

Su lamento por volver a la oscuridad de donde viene se mantiene en la versión boscaniana, pero no así su sutil y hermosa añoranza del himeneo. La comparación de su desaparición con el humo disuelto en aire es común. La reacción de Orfeo en Virgilio no se cuenta en estilo directo, sino que primero narra sus inútiles abrazos al aire y su deseo de querer contarle todavía tantas cosas:

"Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
 Commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum
 Prensantem nequiquam umbras et multa volentem
 Dicere praeterea vidit, nec portitor Orci
 Amplius obiectam passus transire paludem." (v. 499-503).

En segundo término, por medio de interrogaciones retóricas se pondera la magnitud de una desgracia que, a punto de ser evitada, se hace ahora insoportable: ("Quid faceret? Quo se rapta bis coniuge ferret? / Quo fletu Manes, qua numina voce moveret? v. 504-5). Boscán mantiene esa dicotomía: primero, sus vanos intentos de alcanzarla, (pero no de querer hablarla), segundo, las preguntas retóricas sobre su futuro y su dolor.

G. Dolor de Orfeo (v. 1528-51): Uno de los momentos de mayor belleza tanto en el texto virgiliano como en el boscaniano:

"Septem illum totos perhibent ex ordine menses
 Rupe sub aerea deserti ad Strymonis undam
 Flevisse et gelidis haec evolvisse sub antris
 Mulcentem tigres et agentem carmine quescus:" (v. 507-10)

El desarrollo en ambos es idéntico: la indicación temporal

exacta; la localización espacial; la expresión de la fuente indeterminada de donde procede la información: "según es fama"; el poder de amansamiento de su canto elegíaco sobre tigres (a los que Boscán añade leones) y encinas (que Boscán traduce por robles). Pero, destacando sobre todo, se encuentra la hermosísima comparación del ruiseñor que ya Menéndez Pelayo salvaba en el poeta catalán de la mediocridad general de su paráfrasis:

"Qualis populea moerens Philomela sub umbra
Amissos queritur fetus quos durus arator
Observans nido implumes detraxit: at illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat, et moestis late loca questibus implet" (511-5)

1535 "Qual suele el ruiseñor entre las sombras
De las hojas del olmo o de la haya,
La pérdida llorar de sus hijuelos,
A los quales sin plumas aleando,
El duro labrador tomó del nido;
Llora la triste paxarilla entonces
1540 La noche entera sin descanso alguno,
Y desde allí do está puesta en su ramo,
Renovando su llanto dolorido,
De sus querellas hinche todo el campo."

Como señala M^a Rosa Lida de Malkiel¹⁵ en su estudio de este bello motivo en la lírica española del Siglo de Oro, es frecuente que se pierda el aspecto mitológico en el uso de esta comparación. Virgilio había sabido unir magistralmente en una sola imagen el tema naturalista del ruiseñor que ha perdido sus crías con el mítico de la crueldad de Filomela que, tras haber dado muerte a su hijo, se convierte en ruiseñor. En la poesía española, por un lado, se tratará esta fábula según la relata el libro VI de las Metamorfosis, y por otro, se aludirá a la

tristeza del ave al ser devastado su nido. Se omite, por ello, el nombre de Filomela, pero queda un resto de su presencia en el femenino "la triste paxarilla". La versión de Boscán no responde, como en Garcilaso, Francisco de la Torre o tantos otros, a un gusto por la sugerencia bucólica de cuño clásico, sino al simple seguimiento del hilo de su paráfrasis donde se intercala esta comparación. A pesar de los elogios de Menéndez Pelayo, Lida de Malkiel ha señalado los fallos de la versión de Boscán. Explica la "amplificatio" de la especie del árbol como una acentuación del virgilianismo de la paráfrasis, que le lleva a elegir el haya, tan cara al poeta latino. Critica, además, tanto lo que amplifica sin justificación "y desde allí do está puesta en su ramo" como lo que omite: la acción del labrador que en Virgilio se retarda y se hace cruel: "observans ... detraxit" y que Boscán despacha con un simple "tomó". Concluye descalificando el último verso al no transmitir con fuerza la sensación de difusión del llanto por el espacio. Boscán, tras esta comparación, indica la fidelidad de Orfeo al recuerdo de su esposa muerta y su maldición a los dioses del Infierno por el falso regalo que le hicieron.

H. Envidia de las Bacantes y fin de Orfeo (v. 1552-67): Por último, el fragmento final corresponde a la descripción de la cruel matanza del vate a manos de las desdeñadas mujeres tracias:

"... Spretæ Ciconum quo munere matres
Inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
Discerptum latos iuvenem sparsere per agros.
Tum quoque, marmorea caput a cervice revulsum
Gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus

Volveret, ...". (v. 520-5)

Boscán no añade ni elimina nada sustancial a lo ofrecido por Virgilio y tan sólo quiero destacar el carácter truculento de los detalles de la sangre de la víctima ensuciando el campo. El magistral final de la pieza virgiliana no consigue emocionar en la versión de Boscán¹⁶.

En conclusión, después de comentar cada episodio de este largo excursus, convenimos con Menéndez Pelayo en lo absurdo de mezclar dos historias tan conmovedoras, pero cada una con suficiente entidad individual. Podemos comparar su trabajo con el realizado ya por el poeta amigo, Garcilaso, quien, fascinado de igual modo por los dos mitos, les dedica sendas composiciones. A Hero y Leandro, el soneto XXIX "Passando el mar Leandro el animoso" y a Orfeo y Eurídice, varias referencias que estudiamos en el capítulo correspondiente. Los dos mitos tienen su espacio textual diferenciado, si bien, como señala Anne J. Cruz¹⁷, el diálogo no escuchado de Leandro con las olas de los tercetos del soneto XXIX se opone a la respuesta positiva que encuentra la voz de Orfeo en el río Hebro. Por otro lado, el poeta toledano se aleja formalmente del catalán, ya que no emplea el verso suelto que se acerca a la prosa, sino composiciones de metro italiano: soneto, octavas, liras, de gran fluidez y belleza (si bien será curiosamente el verso blanco el que empleé en su "Epístola a Boscán"). Y por último, también Garcilaso aventaja a Boscán en la profundidad de su tratamiento. Para el primero ambos mitos

reflejan empáticamente sus propios sentimientos y con el de Orfeo logrará una particularísima fusión mítica. En cambio, para el segundo, su uso parece erudición falta de vida.

El resultado, pues, del poema entero de Boscán es una paráfrasis que ahoga en 2609 endecasílabos los elegantes 360 hexámetros del Hero y Leandro de Museo, que, por otra parte, nada tiene que ver con la interpolación del episodio de Orfeo. El porqué de esta mezcla de argumentos lo ha indagado Antonio Prieto en su introducción al Cancionero de Petrarca¹⁸y, detrás de ella, puede hallarse la de Ovidio y Museo en el prólogo de Aldo Manuzio a su edición del poema de Museo. En efecto, con su edición de 1495-7 del redescubierto poeta griego Museo, Manuzio inaugura los tipos griegos que se harán famosos; pero en el prólogo, confundiendo al verdadero Museo "gramático", de en torno al siglo VI d. C., con el antiguo y mítico acompañante de Orfeo, establece la supuesta dependencia del texto que edita con las Heroidas XVIII y XIX. El poeta catalán, recordando esta mezcla y la intervención de Orfeo, pudo pretender revivirla en sus secos endecasílabos.

Pero además de las fuentes clásicas que venimos señalando, Menéndez Pelayo indica como más inmediata a Boscán la Favola di Leandro ed Ero (1537) de Bernardo Tasso, quien viajó a España entre 1537 y 1539, como apunta Francesco Flamini¹⁹. Esta obra pudo conocerla el autor cuando tenía ya empezado su poema y aprovecharse de ella para la parte final. Lo mismo sostiene

Francisca Moya del Baño quien contradice, sin embargo, a Reichenberger acerca de los conocimientos de griego de Boscán. No cree que fueran suficientes para valerse sólo de una edición griega de Museo, como la realizada por ejemplo por Demetrio Ducas en la imprenta complutense en 1514, primera edición en tipos griegos en nuestro país. Afirma que, probablemente, siguió la edición aldina de 1495-7 que cuenta con una traducción latina de Marco Musuro y que pudo llegarle por mediación de Bernardo Tasso.

Para Antonio Armisens²⁰, especialista en el poeta catalán, el "Leandro" es uno de los poemas más ambiciosos de Boscán, pero de ningún modo el mejor logrado. Además, con él se distancia mucho del conjunto de los del Libro II, donde el poeta desarrolla su Cancionero petrarquista al modo de las Rime de Bembo: su historia amorosa primero teórica y luego ejemplar, al encontrar a su mujer.

El mayor mérito del "Leandro" de Boscán radica en haber servido de puerta para que la bella leyenda alejandrina de los amantes de Sisto y Abido se difundiera por nuestra lírica. Aunque Góngora se burle de Boscán y del mito en varias composiciones, como en el romance que antes hemos citado:

- 1 "Aunque entiendo poco griego,
 en mis gregüescos he hallado
 ciertos versos de Museo,
 ni muy duros ni muy blandos (...)
 Cualquier lector que quisiere
 entrarse en el carro largo
 55 de las obras de Boscán,

se podrá ir en él de espacio;
 que yo a pie quiero ver más
 un toro suelto en el campo,
 que en Boscán un verso suelto,
 60 aunque sea en un andamio",

este asunto ya había alcanzado gran fortuna²¹. Y, en segundo término, y como lo reconocieron sus propios contemporáneos, el mérito de Boscán estriba también en haber sido el primero que en España imitó a los clásicos e introdujo la materia mitológica como argumento central de sus composiciones:

"A modo de las declamaciones de los oradores, parece que de propósito tomaron los poetas de nuestro tiempo los argumentos de las fábulas antiguas y quisieron aventajarse a los griegos y latinos en el estilo y conceptos. El primero que se atrevió a esto en España fue Boscán, en la Fabula de Leandro y Hero, que también en esta sazón fue puesta en toscano por Bernardo Tasso, y ambos la hicieron en verso suelto..."²²

Pero sobre la huella de Boscán, tanto por iniciador de las fábulas mitológicas como por su tratamiento del mito de Orfeo, volveremos más adelante al estudiar en un capítulo aparte las fábulas mitológicas.

2. Garcilaso de la Vega:

Creo conveniente, antes de centrarnos en el estudio del mito de Orfeo en Garcilaso de la Vega (1501-36), dirigir nuestra atención en general al significado de la mitología greco-latina en el conjunto de su obra.

No son muchos los trabajos que la crítica ha dedicado a ello, si bien últimamente la bibliografía sobre este punto está creciendo²³. Coinciden todos en la profunda cultura clásica del poeta y en la comunidad espiritual entre el mundo antiguo y el

suyo propio. Sabe griego y latín, por lo que puede leer a Aristóteles, Catón, Virgilio, Horacio, Salustio, Marcial, y sobre todo, a Ovidio, que será quien le proporcione la mayor parte de sus conocimientos mitológicos, así como su visión de los mismos. También ha leído algunos mitógrafos como Boccaccio, Textor²⁴ y el De natura deorum de Phornutus²⁵; y poetas italianos de quienes, además de otras muchas cosas, aprende su tratamiento de la mitología: Petrarca, Sannazaro²⁶, Bembo, Bernardo Tasso, Tansillo.

A todo este bagaje, Garcilaso sabe aplicar el principio de la imitación, base fundamental de la Poética hasta el Romanticismo. Dentro de las famosas controversias sobre este punto entre los teóricos italianos, la postura de Garcilaso será la de un eclecticismo, aprendido de Petrarca, Valla, Poliziano y Geanfrancesco Pico. Es decir, el poeta ha de elegir no de un único modelo óptimo (el Cicerón propuesto por Poggio Bracciolini y Paolo Cortesi, o el Petrarca por Bembo posteriormente), sino entre "omnes bonos", muchos modelos buenos²⁷. Trasladará motivos, ideas y hasta versos de estos autores a los suyos propios, pero de tal manera que parezcan originales. Así, se perpetúa el saber clásico, y con él, la mitología, cuya clave de transmisión está precisamente en el principio de imitación; ya que el mito sin su reiteración moriría.

Además, el toledano muestra otra aspiración: enriquecer la propia lengua con el fin de emular el grado de ornato de las

clásicas. Para ello usará de la mitología también como elemento retórico de ornamentación a través de no pocos "cultismos semiológicos" en terminología de Eugenio de Bustos²⁸. No olvidemos que precisamente el mito de Orfeo en una de sus vertientes simboliza la belleza poética, la persuasión²⁹.

Guillou-Vargas, cuyo estudio creo que es hasta ahora el más completo sobre este punto, traza unas estadísticas sobre la presencia cuantitativa de la mitología en el poeta. Deduce que ésta asciende al 41%, que crece y se enriquece conforme pasa el tiempo. Especialmente caros al poeta son los siguientes mitos: las ninfas, que protagonizan la Égloga III o el soneto XI; Apolo y Dafne, el soneto XIII³⁰; Icaro y Faetón, el XII³¹; Marte y Venus, la "Ode ad Florem Gnidi"; Venus y Adonis, la Elegía I; la leyenda de Hero y Leandro, el soneto XXIX³², aunque la relación de todas las referencias míticas que contiene la poesía garcilasiana nos llevaría mucho más espacio.

Orfeo es el personaje mítico citado en cuarto lugar en una serie de diez, detrás de las Ninfas, Marte y Venus. Aunque nunca lo nombrará directamente, sino por medio de perífrasis, descriptivas o toponímicas³³, hemos hallado referencias a éste en nueve composiciones de Garcilaso: soneto XV, soneto XXXVIII, Canción III, Égloga I, soneto XXIV, "Ode ad Florem Gnidi", Oda ad Thylesium, Égloga III y Égloga II. Comentaremos su significado, sirviéndonos para ello del texto de la edición de Elías L. Rivers³⁴ y de las precisiones de Alberto Blecua³⁵, pero

en cuanto a la ordenación de los poemas nos dejaremos guiar de la establecida por Antonio Prieto³⁶, según la línea argumental del Canzoniere petrarquista.

"Con sus composiciones "in vita" e "in morte" de Isabel Freire, la poesía de Garcilaso se estructura como un cancionero que leyó el Canzoniere en lo que éste era historia de amor y saber poético, pero alejándose de él en la medida en que era expresión de su tensión, muy distinta de la tensión petrarquesca."³⁷

La obra de Garcilaso puede entenderse, con Antonio Prieto, como un cancionero amoroso dedicado a su amada Isabel Freire, si bien, como advierte Luis Iglesias Feijoo³⁸, sin caer en una crítica excesivamente autobiografista. El toledano no sólo aprende de Petrarca unas formas métricas y un lenguaje nuevo³⁹ sino un destino vital: dar vida eterna, mediante su palabra poética, a un tiempo histórico y a un amor concreto. En esa vocación Garcilaso aprovecha el material proporcionado por la mitología -ya Petrarca le había dado ejemplo con su tratamiento del mito de Apolo⁴⁰-y precisamente el mito de Orfeo le dará los elementos necesarios para lograrlo mediante una fusión de su propia historia amorosa con la del vate tracio. Veremos paso a paso cómo lo consigue.

Según dicha ordenación, la primera referencia al personaje mítico ocurre en el Soneto XV. Todos los editores y comentaristas⁴¹ del texto han señalado el aprovechamiento que de la historia de Orfeo hace Garcilaso, aunque no lo menciona:

"Si quexas y lamentos pueden⁴² tanto
que enfrenaron el curso de los ríos

y en los diversos montes y sombríos
 los árboles movieron con su canto;
 5 si convirtieron a escuchar su llanto
 los fieros tigres y peñascos fríos;
 si, en fin, con menos casos que los míos
 bajaron a los reinos del espanto:
 ¿por qué no ablandará mi trabajosa
 10 vida, en miseria y lágrimas pasada,
 un corazón conmigo endurecido?
 Con más piedad devría ser escuchada
 la voz del que se llora por perdido
 que la del que perdió y llora otra cosa."

El poeta compara su dolor al de Orfeo cuando muere Eurídice. El cantor de Tracia por rescatar "otra cosa" "que perdió" conmovió a la naturaleza con sus lamentos, llegando incluso a descender al Hades a buscarla. El poeta, asimilándose a aquél, no entiende por qué no es escuchada también su queja, pese a la mayor gravedad de su dolor, pues no ha perdido algo ajeno a él, sino que es él el perdido. Mientras Eurídice, aún muerta, sigue amando a su esposo, su dama no ama a Garcilaso. Por eso, como el sentirse amado equivale a tener vida, Orfeo vive, pero no así Garcilaso. Para Garcilaso, sin Eurídice, Orfeo no está muerto, pero él sí lo está sin su dama. Por eso, considera que tiene más "casos" o motivos para ser compadecido.

Este soneto, a pesar de las imperfecciones que algunos encuentran (Lapesa habla de dos cuartetos "desmayados"), influyó mucho en poetas posteriores. Resulta interesante compararlo con el de Hurtado de Mendoza "Si tanto pudo un canto doloroso" y así lo hemos hecho en el capítulo dedicado al poeta embajador. Igualmente, con Cabañas⁴³, veo su huella en el de Arguijo "De la

música": "Si pudo de Anfión el dulce canto", donde aparecen juntos Anfión y Orfeo. La misma construcción condicional y las mismas palabras-rima "dulce canto, llanto, reinos del espanto, poder tanto", que repetirán otros poemas, como por ejemplo, el del mismo Arguijo: "Pudo con diestra lira i dulce canto" y el anónimo "Con la sonora cítara doliente", que ya analizamos, transcrito por Baltasar de Vitoria en su Teatro de los dioses de la gentilidad. Otro sugerente punto de contraste, desarrollado en el capítulo correspondiente, se establece con el soneto de Herrera "En la oscura tiniebla del olvido", donde el poeta se piensa una Eurídice que podría salir del infierno del amor si su Luz (su Orfeo) la sacara con su canto (su amor).

Prieto sitúa este soneto detrás del XXXVIII: "Estoy contino en lágrimas bañado," porque en ambos Garcilaso parece referirse al mismo mito de Orfeo, y a una misma situación vital del poeta: el alejamiento amoroso después de una etapa de exultación⁴⁴. En el último, la alusión al cantor tracio se presenta más veladamente, pero el "viendo atrás lo que he dexado" nos recuerda la acción de mirar para atrás que ocasionó en Orfeo perder a Eurídice por segunda vez; y el "por la oscura región" nos remite al Hades. Este mirar atrás parece una exhortación a su amada, en el mismo sentido que en el soneto XV, para que recuerde el ya pasado tiempo de amor e intente recuperarlo.

Hasta ahora el poeta toledano se ha identificado con el cantor mítico en su amor desgraciado. Los dos han perdido a su

amada, pero él espera con su súplica recuperarla pues, aunque es de otro, todavía vive. Recuerda el éxito de Orfeo en su petición y se queja por no obtenerlo él, aun contando con más motivos para ello. Evoca también la segunda pérdida de Eurídice al mirarla Orfeo, pero esa misma acción pretende que sea la que la amada realice con el recuerdo y así volver a vivir en amor.

Reminiscencias no explícitas del mito de Orfeo encontramos en la Canción III⁴⁵. Desde el destierro, Garcilaso se rebela ante la injusticia y refuerza su vocación vital y amorosa. Este dolor se suaviza al enmarcarse espacialmente en una isla del Danubio

10 "do siempre es primavera
parece en la verdura
sembrada de las flores;
hacen los ruiseñores
renovar el placer o la tristura
con sus blandas querellas,
que nunca, día ni noche, cesan dellas",

así como al concluir su Canción erigiendo al propio río en confidente y mensajero:

55 "Danubio, río divino,
que por fieras naciones
vas con tus claras ondas discurriendo,
pues no hay otro camino
por donde mis razones
vayan fuera d'aquí sino corriendo
60 por tus aguas y siendo
en ella anegadas,"

Este conducir la poesía el fluir del río es un tema muy querido a Garcilaso y que encontraremos más adelante. Alan Paterson⁴⁶ relaciona dicho motivo en este contexto con la versión del mito de Orfeo, ofrecida por Fanocles y transmitida por el

Florilegio de Stobeo⁴⁷, sobre la fundación de la poesía lírica en la isla de Lesbos gracias a la llegada de la cabeza y la lira del vate tras su muerte. Se ha interpretado esta transmisión de conocimientos de Orfeo a los lesbios como una metáfora de la civilización del hombre tras la barbarie. Para Paterson, Garcilaso, al lanzar su canción al río para que cruce "fieras naciones" y pueda ser encontrada por alguno que le de sepultura, está asociándose de nuevo con el mito de Orfeo. Pero la intención del poeta no es rescatar su canción sino que

"si en tierra tan ajena,
 en la desierta arena,
 d'alguno fueren a la fin halladas,
 entiérrelas siquiera
 65 porque su error s'acabe en tu ribera".

Veremos más adelante cómo, en distintas circunstancias vitales, las aguas de otro río sí le servirán al poeta de verdadero eternizador de su poesía y de su amor.

En la Égloga I el poeta hace resumen poético de sus amores, plasmando en la dualidad Salicio-Nemoroso dos momentos distintos y dolorosos de su pasión⁴⁸. La célebre composición constituirá, dentro de su Cancionero petrarquista, un "microcancionero" con su parte "in vita" (Galatea) y su parte "in morte" (Elisa).

Según su peculiar imitación ecléctica, el poeta aunará diversas tradiciones. Se apoyará en su figuración poética y en su expresión verbal en el bucolismo virgiliano. En el espacio arcádico, como estudiaremos en el capítulo siguiente, Orfeo es personaje familiar e, igualmente, los prodigios de la música en

la Naturaleza. Se produce una asimilación de la materia órfica a lo pastoril sin necesidad de nombrar a Orfeo y, así, no hay égloga que se precie de serlo -ya veremos las de Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña o Francisco de la Torre- que no incluya árboles, fuentes, rocas, fieras que se conmueven con el llanto o con el dolor del pastor. Recordemos, sin alejarnos de esta Égloga I, el paradigmático fragmento: "cuyas ovejas al cantar sabroso / estaban muy atentas, los amores, / de pacer olvidadas, escuchando", (v. 4-6). Y ya no se mencionará a Orfeo, el Cantor, el que "strictu sensu" amansa y domina la Naturaleza. El poder de éste se ha repartido entre todos los habitantes de la Arcadia. Acabará por convertirse en un tópico de la literatura pastoril, como han estudiado Francisco López Estrada⁴⁹ o Vicente Cristóbal⁵⁰.

Se explica entonces que, casi al final del canto de Salicio (v. 197-210), el pastor lllore su abandono en una actitud que lo identificará al vate tracio⁵¹:

200 "Con mi llorar las piedras enternecen
 su natural dureza y la quebrantan;
 los árboles parece que s'inclinan;
 205 las aves que m'escuchan, cuando cantan,
 con diferente boz se condolecen
 y mi morir cantando m'adevinan;
 las fieras que reclinan
 su cuerpo fatigado
 210 dexan el sossegado
 sueño por escuchar mi llanto triste:
 tú sola contra mí t'endureciste,
 los ojos aun siquiera no volviendo
 a los que tú hiziste
 salir, sin duelo, lágrimas corriendo."

Pero también en esta estrofa se hallan ecos de la poesía castellana de cancionero⁵². Según Lapesa, recogiendo un parecer de Herrera, Garcilaso podría haberse inspirado en una canción glosada en el s. XVI "Las tristes lágrimas mías / en piedras hazen señal / Y en vos nunca, por mi mal.", pero la idea de la firmeza de la amada, mayor que la de la naturaleza, también aparece, apunta el crítico contemporáneo, en otra de Costana recogida en el Cancionero General, (130, I. p. 316):

"La grandeza de mis males
c' amor cresce cada día
 peligrosos,
a los brutos animales,
si los viese, les haría
 ser piadosos;
y tú, peruersa, maluada,
tan cruel como hermosa,
 siempre huyes
de te dar poco ni nada
desta mi vida rauiosa
 que destruyes."

Sin embargo, Lapesa compara los dos textos y expresa así la gran diferencia que los separa:

"La transformación ha sido completa. En lugar de la hipótesis, encontramos una afirmación mitificadora: las fieras se conmueven efectivamente, igual que los árboles y las piedras. Nos sentimos sumergidos en un ambiente de animismo pagano, ante una naturaleza poseedora de alma y en la cual es verosímil que se reproduzcan los prodigios de Orfeo. A tono con la suave languidez que impregna toda la égloga, esas fieras 'reclinan su cuerpo fatigado', actitud que Garcilaso imagina visualmente y que no había sido apuntada por Costana. Dos epítetos acentúan la lentitud, retardando o prolongando el efecto del sustantivo: 'Deseado sueño', 'llanto triste'. Y en el apóstrofe se omiten los adjetivos recriminadores acumulados por la vehemencia del trovador, mientras el 'tú sola' pone más de relieve el desacuerdo que existe entre la conmiseración universal y la conducta de Galatea. La estrecha semejanza del tema sirve para destacar mejor la diversidad de climas poéticos."⁵³

En esta estrofa Salicio se asimila a Orfeo quien con su canto logró dar vida a lo inanimado. Se recuerdan tres elementos de la naturaleza que están muy presentes en las descripciones antiguas de los prodigios órficos: piedras, árboles y animales (aves y fieras). Frente al movimiento de compasión de todos ellos expresado en cuatro acciones que los humanizan: 'enternecer' 'inclinarse', 'condolecerse' y 'reclinarse', Galatea muestra toda su crueza con la pasividad total: "los ojos aún ni siquiera no volviendo". Se opone este no mirar de la amada a la imprudencia y curiosidad de Orfeo, que, precisamente por volver atrás la vista, perdió a su Eurídice.

Hemos avanzado desde el "corazón conmigo endurecido" y el "viendo atrás lo que he dejado" a "tú sola contra mí t'endureciste, / los ojos aun siquiera no volviendo" que deben entenderse en un mismo contexto vital del poeta. Antes era sólo el cantor mítico el que transformaba la naturaleza y le comunicaba su propio sentimiento, el poeta se servía de ello como mera alusión ingeniosa. Ahora incorpora en un personaje idénticas capacidades. Pero en el soneto XV no se destacaba del vate tracio su fracaso final al perder a su amada, aunque en el soneto precedente se sugería la separación por la dureza de ella. Ahora la identificación es mayor: ambos cantores, Orfeo y Salicio, conmueven a su entorno, pero ambos pierden su dicha al no lograr la compasión de sus amadas.

En el parlamento de Nemoroso encontramos otro recuerdo del

mito de Orfeo. En las estrofas 24-5, el pastor desarrolla un símil entre su soledad tras la muerte de Elisa y el ruiseñor al que un labrador ha robado su nido y sus crías. Desde su utilización en Virgilio para expresar el dolor de Orfeo por la muerte de Eurídice, este fecundo motivo clásico está ligado al vate tracio. Con él, el poeta expresa que su vida se halla unida al dolor, razón de su existencia, tesoro que le queda y que nadie le puede robar.

Al final de la primera de sus Églogas, Garcilaso dará un salto que le elevará a alturas míticas. La naturaleza esta vez no sólo acompaña el sentir del poeta, su dolor, como en el mito órfico, sino que existirá una totalmente nueva, siempre amable y deleitable, aquella que buscarán Elisa y Nemoroso en la Tercera Rueda del firmamento, la de Venus, donde encuentran su beatitud eterna los poetas que han cantado su amor. Allí, felices también, imaginamos a Orfeo y Eurídice, según la versión ovidiana del final de su historia:

395 "Y en la tercera rueda,
 contigo mano a mano,
 busquemos otros montes y otros ríos,
 otros valles floridos y sombríos..."

La asimilación entre Orfeo y Salicio, acaso trasunto del propio Garcilaso (aunque A. Roig discuta esta identificación⁵⁴), nos encaminará a la fusión Orfeo-Garcilaso que alcanzará su plenitud en la Égloga III.

Una nueva alusión a Orfeo, pero que pasa casi desapercibida

para la crítica, pues sólo la he visto recogida en la obra de Guillou-Vargas, se da en el v. 10 del soneto XXIV:

"Ilustre honor del nombre de Cardona,
 décima moradora de Parnaso,
 a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso
 sujeto noble de inmortal corona:
 5 si en medio del camino no abandona
 la fuerza y el espirtu a vuestro Laso,
 por vos me llevará mi osado paso
 a la cumbre difícil d'Elicona.
 Podré llevar entonces sin trabajo,
 10 **con dulce son qu'el curso al agua enfrena**
 por un camino hasta agora enjuto,
 el patrio, celebrado y rico Tajo,
 que del valor de su luciente arena
 a vuestro nombre pague el gran tributo."

Se trata sólo de una pequeña pincelada en la que Garcilaso en primera persona se compromete a cantar las excelencias de una poetisa napolitana, Doña María de Cardona. Para ello no duda en subir al Helicon, monte de las Musas y allí, cual nuevo Orfeo, "con dulce son qu'el curso al agua enfrena" dedicar bellos versos a la dama, que -como antes el Danubio- serán repetidos por el río Tajo hasta el mar, igual que el Hebro llevaba las palabras del propio Orfeo, tras su sangrienta muerte.

Siguiendo la andadura petrarquista de Garcilaso tropezamos con otro evidente recuerdo de la materia órfica en las dos primeras estrofas de la conocida "Ode ad Florem Gnidi"⁵⁵:

"Si de mi baxa lira
 tanto pudiesse el son que en un momento
 aplacase la ira
 del animoso viento
 5 y la furia del mar y el movimiento,
 y en ásperas montañas
 el süave canto enterneciesse
 las fieras alimañas,

10 los árboles moviesse
 y al son confusamente los truxiese:"

Es esta una de las composiciones garcilasianas que más atención de la crítica ha merecido⁵⁶. La estructura de la misma se ha establecido en tres partes, cada una de las cuales se vale de un mito para su expresión: Orfeo, Venus, Anaxarete. Los primeros veinticinco versos contienen la contraposición entre lira alta o épica y baja o lírica. El poeta se decide por esta última, pero el recuerdo de Orfeo ensalza esta inicial modestia al equipararse a él. Al poeta, al igual que el cantor tracio, le gustaría convencer a Dña. Violante de la necesidad de amar a Mario Galeota.

De nuevo los poderes de Orfeo. Y esta vez son un suspiro del poeta que anhela poseerlos para poder cantar no las batallas sino el amor. No ha avanzado la argumentación amorosa de Garcilaso ni su personal fusión con Orfeo. Hace aquí un paréntesis en su dolor y amor para prestar, en un momento de serenidad napolitana y con un horaciano "animus iocandi", su voz al amigo que requiere a una dama esquivada.

En conexión con esta Oda, la latina "Ad Thylesium"⁵⁷ describe los poderes de la poesía de Orfeo para aliviar las enfermedades del ánimo:

25 "Aegro deorum quis tulerit rogas
 herbis repostis auxilium potens
 mentisque consternationem
 cantibus et fidibus levarit:
 idem sonanti cui vaga flumina
30 sistunt, silentes margine vortices

ventosque narratur frementes
per nemora ardua conquiesse."

En medio del destierro napolitano, Orfeo le ha proporcionado consuelo en la persona y la obra de su amigo Antonio Telesio (autor él mismo de un poema titulado Orpheus⁵⁸), pues la lectura de su Imber aureus le ha elevado de su postración. Así, el calor de la amistad del círculo poético pontaniano -que le acercan incluso al gran Pietro Bembo-⁵⁹: Mario Galeota, Plácido de Sangro, Fray Seripando, Scipione Capece, el mismo Telesio, va haciendo que Garcilaso deje de suspirar por los prados del Tajo y las amadas murallas de Toledo. Además, en esas reuniones se bromea a la vez que se dialoga, pues si uno de ellos se atreve a enredar a los otros con falsas palabras, la asamblea entera se lanzará sobre él, como las bacantes tracias sobre Orfeo:

"Honesta cunctos hinc domus accipit
liberque sermo nascitur, haud tamen
impune, nam si tortuosis
nexibus implicitum quid audes
65 suadere, sperans ingeniosius
quam verius nos pertrahere ad tuum
sensus, statim aggressa est cohors te,
ut ciconum irrui in canentem."

Esta comparación nos recuerda a la de Castiglione en Il Cortegiano, II, VII, obra que sin duda manejaba el poeta ya que animaba a su amigo Boscán en su empresa traductora. Este texto, que ya citamos en nota, además de por el recuerdo explícito a la muerte sangrienta de Orfeo, se asemeja a la Oda latina por la similar situación de tertulia cortesana y por cierto tono familiar.

Y llegamos al fin del Cancionero y al momento culminante del proceso de fusión entre Orfeo y Garcilaso. Es en la Égloga III⁶⁰ cuando, no contento con referencias rápidas y secundarias, el poeta toledano, inserta de lleno la fábula sobre los amores trágicos del hijo de la musa y de su ninfa en la atmósfera en que se desarrollaron, a la orilla de un río y bajo la sombra de verdes sauces. No es ahora Orfeo un extraño en la ambientación de Garcilaso, éste se cuela y se hace mito en el mundo de los pastores y héroes clásicos.

Égloga III v. 121-144:

"Phillódoce, que assí d'aquellas era
 llamada la mayor, con diestra mano
 tenía figurada la ribera
 de Estrimón, de una parte el verde llano
 125 y d'otra el monte d'aspereza fiera,
 pisado tarde o nunca de pie humano,
 donde el amor movió con tanta gracia
 la dolorosa lengua del de Tracia.
 Estaba figurada la hermosa
 130 Eurídice, en el blanco pie mordida
 de la pequeña sierpe ponçoñosa,
 entre la hierba y flores escondida;
 descolorida estava como rosa
 que ha sido fuera de sazón cogida,
 135 y el ánima, los ojos ya bolviendo,
 de la hermosa carne despidiendo.
 Figurado se vía estensamente
 el osado marido, que baxava
 al triste reino de la escura gente
 140 y la muger perdida recobrava;
 y cómo, después desto, él impaciente
 por mirarla de nuevo, la tornava
 a perder otra vez, y del tyrano
 se quexa al monte solitario en vano."

La ninfa Filódoce, una de las que, según Virgilio, cardaban vellones milesios junto a la madre de Aristeo (por lo que podía

conocer muy bien la historia de Orfeo que ahora borda), señala en el tapiz varias escenas: el canto de amor de Orfeo en los bosques de Tracia (v. 123-8); la muerte de Eurídice por la mordedura de la serpiente (v. 129-36)⁶¹; el descenso de Orfeo al infierno (v. 137-9); la recuperación de su mujer (v. 140); la nueva pérdida al volver la cabeza (v. 141-3) y el llanto de Orfeo tras su desgracia última (v. 143-4). Estas tres estrofas se disponen en una estructura circular o de anillo, como señaló acertadamente Alan Paterson⁶² pues en la primera se presenta a Orfeo triste después de la muerte de su esposa; en la segunda se retrocede y se recuerda esa muerte focalizando la atención en su pie mordido; y en la tercera se vuelve a Orfeo, a su imprudencia y desolación final.

El recuerdo de la triste historia de los amantes tracios se inspira, como ya indicó el Brocense, en el más breve de la Prosa XII de L' Arcadia de Sannazaro, donde igualmente una ninfa está bordando la muerte de Eurídice. A las fuentes detalladas por los comentaristas⁶³ se pueden añadir algunas otras. La descripción de la muerte de Eurídice en la Orphei Tragoedia por parte del coro de Driadas del acto segundo (v. 17-24, 33-4, 46-7) no está lejos de los v. 129-36 de la Égloga III y Garcilaso pudo leer o presenciar alguna representación de la misma durante su estancia en Nápoles. La bella comparación, común a ambos textos, entre el cuerpo exangüe de la ninfa y la de la rosa cogida prematuramente, -como después la propia Elisa ("antes de tiempo y casi en flor

cortada" v. 228)- cuenta con una larga y fecunda tradición clásica⁶⁴.

Por otra parte, Lapesa⁶⁵ afirma que los versos 127-8 parecen recoger la rima "Tracia-gracia" de la estrofa 164 de Bías contra Fortuna de Santillana, citada en nota anterior. Rima que repetirá luego Quevedo: "la armonía / del mancebo de Tracia / que tanto a las corrientes cayó en gracia / que el cristal diligente emperezaron"⁶⁶.

Filódoce es la primera de las cuatro ninfas que en esta égloga intervienen. Tras ella, en otras tres octavas, Dinámene muestra en su tapiz la historia de Apolo y Dafne; Climene, en tres estrofas de nuevo, la de Venus y Adonis; y Nise, triplicando el número de octavas, la de Elisa y Nemoroso, protagonistas de la segunda parte de la Égloga I⁶⁷.

Eurídice y Elisa han muerto en plena juventud, las dos han quedado tendidas en la yerba, como una flor hermosa arrancada de su tallo antes de tiempo. Sobre la muerte de Elisa (v. 217-24) se ha vertido gran cantidad de tinta, por parte de Alfredo Porqueras Mayo⁶⁸, Mario di Pinto⁶⁹, Enrique Martínez López, etc. Nos quedamos con las reflexiones de éste último en su erudito artículo⁷⁰, quien relaciona la muerte de Elisa, expresada en términos similares a la de Eurídice, con la de su esposo Orfeo. Garcilaso, sin obviar lo macabro y violento, pinta a Elisa "entre las hierbas degollada". Este término es interpretado por este crítico como "apartar la cabeza del cuerpo", conocida causa del

final de Orfeo, recreado por Ariosto y Camões en las respectivas muertes de Issabella e Inés de Castro. Sobre la posible huella de esta última, insiste Manuel Sito Alba en un artículo que analiza las deudas del toledano hacia los poetas portugueses⁷¹. Es sugerente la relación entre la ninfa Nise -anagrama de Inés- con la reina póstuma, sin embargo, su equiparación absoluta entre ésta y Elisa, olvidando la figura central de Isabel, no nos parece acertada.

Al recrear la muerte de Elisa, estilización poética de Isabel, Garcilaso eleva su trágico amor a la categoría de mito clásico. El poeta recrea literariamente un amor evocado con felicidad mediante la equiparación de su propia historia a la de un mito fuera del tiempo histórico. No es solamente una fusión⁷² en la que el poeta da voz a un pasado mítico, recreándolo, y a la vez él se immortaliza al sentirse en un relato atemporal. En esta égloga, además, Garcilaso crea un mito de su vida, por una necesidad de superar la muerte de la amada a través de la palabra poética. No es un desplazamiento hacia atrás, sino una proyección desde él mismo hacia delante, hacia la Eternidad. El poeta, al asimilar su historia a la de los personajes mitológicos, ha superado a la muerte y será recordado por siempre.

De entre las tres historias mitológicas, la de Orfeo y Eurídice, es la que mejor cumple este papel de fusión mítica con la vivencia amorosa garcilasiana. Y se advierte ya en la Égloga desde la dedicatoria a Doña María Osorio Pimentel:

10 "Y aun no se me figura que me toca
 aqueste oficio solamente en vida,
 mas con la lengua muerta y fría en la boca
 pienso mover la voz a ti debida;"

Como señaló Rivers por sugerencia de Rico⁷³, el verso 11 proviene de los de Petrarca: Triumphus Cupidinis, IV, 13-5: "vidi colui che sola Euridèce ama, / e lei segue all'inferno, e, per lei morto, / con la lingua già fredda anco la chiama"; que a su vez, provienen de las Georgicas de Virgilio⁷⁴, (IV, 525-6): "Eurydicen vox ipsa et frigida lingua, / Ah, miseram Eurydicem, anima fugiente vocabat". Las dos fuentes del verso garcilasiano se refieren a la rigidez y frialdad de la lengua de Orfeo que, una vez despedazado por las bacantes, continuaba invocando a su amada.

El poeta por antonomasia, Orfeo, que vence a la muerte con su canto y rescata del olvido el nombre de Eurídice al pronunciarlo después de muerto, es como Garcilaso que no sólo ansía eternizarse a sí mismo sino fundamentalmente a su amada ya muerta. Vencerá así "las aguas del olvido" (v. 16), las del río Leteo (del mismo modo y casi con idéntica expresión que el "las rápidas aguas parar las hazia" de Alonso de Proaza en el colofón a La Celestina⁷⁵). La palabra poética trasciende la muerte pues vive una vez desaparecidos poeta y amada. Orfeo en el Infierno superó el obstáculo del Leteo, cuyas aguas borraban el recuerdo de lo vivido en la tierra, con su canto rescató a su amada y, tras su muerte, su lengua fría siguió invocándola. Igualmente

Garcilaso debe a la mujer amada la palabra ("la voz a ti debida") para que no se pierda en el olvido su figura, sus sentimientos, su vida. Así amor y palabra logran vencer a la muerte.

Estos versos iniciales de la Égloga proporcionan la clave de todo el conjunto. La imagen de la lengua que repite un nombre enlaza los tres momentos claves del proceso de mitificación. El primero es el ya citado verso 11 en el que el poeta expresa la razón vital de su existencia. El segundo se encuentra precisamente en el fragmento que relata la historia de Orfeo (v. 128: "la dolorosa lengua del de Tracia") y nos da la pauta del mito al que va a ser asimilada la propia experiencia del poeta. Y el tercero (v. 245: "a boca llena"), lógicamente, aparece en el relato de la muerte de Elisa, el trasunto poético de la amada, la historia actual, que está siendo elevada a categoría mítica y atemporal:

245 "Elisa soy, en cuyo nombre suena
 y se lamenta el monte cavernoso,
 testigo del dolor y grave pena
 en que por mí se aflige Nemoroso
 y llama "Elisa"; "Elisa" a boca llena
 responde el Tajo, y lleva presuroso
 al mar de Lusitania el nombre mío,
 donde será escuchado, yo lo fío".

Como Orfeo grita el nombre de su esposa muerta incluso después de ser despedazado por las bacantes (IV, Geor., 525-7) con lo que ambos se eternizan y vencen la muerte con la palabra, Nemoroso invoca a Elisa en su epitafio, plasmando para siempre su nombre en la corteza del álamo (y abriéndose como en cajas

chinas un pequeño "écfrasis" dentro del otro mayor de los tapices). De la misma forma los nombres de Eurídice y Elisa son repetidos por las ondas de los ríos Hebro y Tajo⁷⁶. Si el Danubio llevaba en sus aguas sus razones para que fueran enterradas, ahora el Tajo eternizará el nombre de la amada. Con ello se logra una triple eternización: la amada como Eurídice vivirá siempre, la voz de Garcilaso no se ahogará en las aguas del río Leteo y, además, fundará, como Orfeo en Lesbos, una nueva corriente poética⁷⁷.

"La fusión (o acercamiento) de Garcilaso con Orfeo es bastante clara y significativa, por la cual este mito de Orfeo y Eurídice comienza a participar de la mitificación de sí mismo e Isabel que se dará en el cuarto mito de esta égloga. No se trata de proyección biográfica (como Amor) en Orfeo sino de actitud. Garcilaso, en estas tres estrofas del mito, cree en esa serenidad de la poesía (a la que se entrega en armonía) y cree con Orfeo en el valor de **recuperación** de la palabra poética y en lo que esta **salva** del olvido de la muerte. Pero junto a este valor renacentista de la palabra, cree también (y al unísono) en el poder emotivo de comunicación de la palabra ('llama clara y pura') dentro de la **dignitas** de la transfiguración y fusión mítica. De este modo, este primer mito de Orfeo y Eurídice, participa equilibradamente de una posición teórica asentada por una predicación renacentista en el valor de la palabra y de un creencia en el valor emotivo, de comunicación íntima. Es un equilibrio que, lógicamente y sin perder serenidad (por la poesía), se irá desvelando para acentuar una emotividad que culminará en el mito de Elisa y Nemoroso, con el que concluye la parte central de la égloga signada por una detención que se contrasta con el movimiento en actualidad de unos pastores y unas ninfas"⁷⁸.

En su edición, Prieto extrae de lo que considera el Cancionero de Garcilaso algunas composiciones que no discurren narrativamente en la trayectoria amorosa y literaria del poeta. Entre esta "Poesía diversa" se encuentra la Égloga II, la obra

más compleja y discutida por la crítica⁷⁹. En ella, no sólo existen muchas alusiones mitológicas de distinto tipo y funcionalidad, sino que subyace todo un simbolismo mítico que ha sido objeto de diversas interpretaciones.

Siguiendo el esquema constructivo propuesto por Inés Azar⁸⁰, del conjunto del discurso retórico del poema nos interesan dos bloques de unidades porque en ellos se integrarán dos referencias al mito de Orfeo. De una parte, el que Azar enumera como 11 y 12 que responden a la forma dramática de diálogo entre Camila y Albano (v. 802-64) y doble discurso compuesto de monólogo de Albano y diálogo paralelo de Salicio y Nemoroso (v. 865-1031); y, de otra, el que lleva los números 14, 15 y 16, que incluye el primer monólogo de Nemoroso (v. 1038-1128), un diálogo de Salicio y Nemoroso (v. 1129-53) y el "écfrasis" del panegírico del Duque de Alba (v. 1154-1828).

En el primer conjunto de unidades que, inspirado en el relato de Carino de la Prosa VIII de L'Arcadia, transcurre en torno a una fuente idílica, Albano despierta a Camila y ésta le rechaza. Entonces, enloquecido, Albano habla con su propia imagen reflejada en la fuente y cree haber perdido su cuerpo. Salicio y Nemoroso se asombran de su desvarío y, cuando Albano trata de reunirse con su imagen, le detienen. Se descubre aquí, por un lado, la presencia del mito de Diana personificado en la esquiva Camila, nombre de la amazona virgiliana seguidora de la diosa cazadora (v 802-64), y, por otro, del de Narciso en Albano

(v. 907-85).

Como anunciamos en el capítulo dedicado a Ficino, Elías L. Rivers⁸¹ relaciona a Albanio con la doctrina neoplatónica recogida en De Amore, VI, XVII. Dios es la fuente absoluta de belleza, la cual se refleja en menor grado en los ángeles. A su vez, siempre descendiendo en potencia, la belleza de éstos revierte en el alma humana y la de ésta en el cuerpo. Si el alma se enamora del cuerpo, imagen de su propia belleza, sufrirá una gran frustración, como Narciso al enamorarse del reflejo de su figura en el agua. Albanio en esta Égloga igualmente no alcanza la plenitud de su amor, al confundir el reflejo de su cuerpo con el objeto amoroso. Sólo los cuidados de Severo, a los que aludirá Nemoroso, como veremos, podrán hacer comprender a Albanio que debe dirigir su afecto hacia su alma, quien colmará auténticamente sus deseos de belleza.

Antonio Gargano⁸² completó las sugerencias de Rivers, relacionando el pasaje garcilasiano con la simbología medieval de Narciso. Éste había sido figura emblemática del "fin amours" trovadoresco, al representar no al personaje que se ama a sí mismo, sino a una imagen no carnal. En cambio, en la doctrina neoplatónica simboliza el "fol amour" al confundir imagen y realidad.

Albanio no logrará la deseada unión con Camila, su objeto amoroso, mas que al reflejarse ella también en la fuente (v. 467-84), confundidas de nuevo realidad e imagen. Pues cuando cree

tocar o poseer momentáneamente a la amada es en sueños (v. 113-8), o aprovechándose del sueño de ella (v. 790-8). El sueño no será sino un fugaz remedio ilusorio de su desdicha, abortado bruscamente en la vigilia. A éste, y a la muerte, Salicio y Nemoroso achacarán la locura de Albanio (v. 928-33). Inmediatamente después, en esta escena de la locura de Albanio se asoma una breve referencia a Orfeo (v. 942-5):

Albanio: "Si no estás en cadenas, sal ya fuera
 935 a darme verdadera forma d'hombre,
 que agora solo el nombre m'á quedado;
 y si allá estás forçado en ese suelo,
 dímelo, que si al cielo que me oyere
 940 con quejas no moviere y llanto tierno,
 convocaré el infierno y reyno escuro
 y romperé su muro de diamante,
como hizo el amante blandamente
por la consorte ausente, que cantando
estuvo halagando las culebras
 945 **de las hermanas negras, mal peinadas".**

Albanio asegura a su imaginado interlocutor que le librará de su "muro de diamante", la prisión que les impide tocarse, es decir, el reflejo del agua. Pone como ejemplo de esta liberación la que consiguió Orfeo para su esposa con la seducción de su canto, sin que pudieran evitarlo las Euménides o fuerzas vengadoras del Hades.

Los comentaristas de Garcilaso, si bien no todos, señalan la comparación con Orfeo⁸³. En ella el mito parece servir como simple complemento ornamental a la relación más elaborada, y ya estudiada, de Albanio con Narciso. El personaje adorna su discurso con la cita del caso ilustre, pero a simple vista no

parece existir identidad de sentimientos entre Albanio y Orfeo, por la condición enajenada de aquél y porque uno busca su cuerpo y otro llora la muerte de su amada. Del mito se menciona sólo un dato marginal: el apaciguamiento de las terribles Furias.

Sin embargo, Antonio Gargano profundizó un poco más en la relación Narciso-Orfeo. Albanio equipara "la consorte ausente" con la parte de sí mismo perdida. Si analizamos intertextualmente otras referencias garcilasianas al mito de Orfeo, se recordará cómo en el último terceto del soneto XV se dice que, mientras Orfeo perdió "otra cosa", el poeta se ha perdido a sí mismo. De nuevo la idea de la enajenación del cuerpo y el alma. Albanio pasa de sufrir fuera de sí una disociación entre su ser y el objeto deseado a sufrir dentro de sí la misma disociación entre alma y cuerpo, imagen y realidad. Sí puede hablarse, entonces, de una conexión entre Albanio y el Orfeo amante desgraciado.

En segundo término, en el bloque de unidades de la 14 a la 16, en un pasaje de connotaciones autobiográficas, Nemoroso introduce la figura de Severo, inspirada en la de Enareto de la Prosa IX de L'Arcadia, al relatar en tercetos la prodigiosa curación de su mal de amores (v. 1038-1128). En un segundo monólogo más largo en estancias con "rima al mezzo" (v. 1154-1828), el mismo pastor introduce el panegírico de la casa de Alba por medio del "écfrasis" de la visión de Severo de una urna mostrada por el río Tormes⁸⁴.

En ambas formas narrativo-descriptivas de discurso

epidíctico, encontramos referencias a Orfeo, puestas de manifiesto por Guillou-Vargas, Cammarata, Azar, Peter Komanecky⁸⁵ y, en cierta manera, por Gustavo Correa⁸⁶ quien elabora una original doctrina sobre el poder órfico de la magia.

Nemoroso describe a Salicio las prodigiosas capacidades de Severo, trasunto poético de Fray Severo Varini, preceptor del futuro Duque de Alba, presentado aquí como maestro, poeta, sabio curandero y mago. Entre estas cualidades se encuentra la de detener las aguas de los ríos y los vientos, primero "con fuerza de palabras y señales", pero, más tarde, se detalla "con el suave canto y dulce lira". La equiparación entre Severo y Orfeo no puede ser más explícita:

"Este, cuando le place, a los caudales
ríos el curso presuroso enfrena
con fuerza de palabras y señales;
 1080 la negra tempestad en muy serena
 y clara luz convierte, y aquel día,
 si quiere revolveller, el mundo atruena;
 la luna d'allá arriba bajaría
 si al son de las palabras no impidiese
 1085 el son del carro que las mueve y guía. (...)
 Acuérdaseme bien que en la ribera
 de Tormes le hallé solo, **cantando**
 1100 **tan dulce que una piedra enterneciera**
 (...)
 "Este nuestro Severo pudo tanto
 con el süave canto y dulce lira
 que, revueltos en ira y torbellino,
 en medio del camino se pararon
 1165 **los vientos y escucharon muy atentos**
 la voz y los acentos, muy bastantes
 a que los repugnantes y contrarios
 hiciesen voluntarios y conformes."

En el segundo fragmento, la "rima al mezzo" puede forzar la presencia de términos como "tanto-canto", "lira-ira", pero de

cualquier modo, el recuerdo de Orfeo es evidente y los medios de expresarlo muy conocidos por Garcilaso desde el soneto XV.

Para Correa, basándose en la doctrina expuesta por Pico della Mirandola en De Hominis Dignitate, la magia natural, perfección suprema de la sabiduría, viene aquí a curar la locura de amor producida por la disociación entre amante y objeto amado, entre cuerpo y alma del amante. Así como el cantor mítico - elevado por el neoplatonismo de Ficino y Pico a la categoría de los "prisci theologi", según vimos- armoniza la Naturaleza con su música, Severo puede curar a Nemoroso de su tristeza y a Albanio de su locura (no armonía) de amor con su magia, pero, al igual que Orfeo, siempre por medio de la palabra.

Además de mago, Severo, como Orfeo, es el poeta inspirado, capaz de transformar en poesía la visión de las hazañas del Duque de Alba. Orfeo portador de cantos de cuño épico formará parte del mundo pastoril y se hará personificación explícita en el "Canto de Orfeo" de la Diana de Montemayor, como veremos.

Hemos visto, pues, dos alusiones a Orfeo en esta segunda Égloga, cada una en una de las dos partes en que se divide esta composición simplifícadamente: la de la fuente y la de la urna. No pretendemos solucionar el espinoso problema, que tanta tinta ha hecho correr, de la unidad de este poema. Pero es sugestiva la consideración de que un posible punto de unión pudiera ser la presencia del mito de Orfeo: en primer lugar, en Albanio, imagen del Orfeo, amante desgraciado, que ha perdido lo que más ama:

Camila, vista como una parte de su propio cuerpo; en segundo lugar, en Severo, que personifica la otra cara del mismo Orfeo: el poeta civilizador y sanador por su palabra. En un solo poema se aunan las dos principales visiones de un mito que formó parte integrante de la imaginería del Renacimiento⁸⁷.

No queda ya, después de este breve recorrido por la obra garcilasiana, sino tratar de concluir sobre el significado que el mito de Orfeo tiene en la misma. Hemos analizado el soneto XV donde el poeta se equipara, pero sin llegar a fundirse con él, al cantor mítico y trata de conseguir como él el favor con su súplica, aunque sin esperanza. En la Canción III el Danubio no logra transmitir en sus aguas el mensaje garcilasiano, al contrario que Orfeo en Lesbos. Posteriormente, en la Égloga I no podía faltar la naturaleza que se conmoviese empáticamente con el dolor del amante. Después, la breve alusión en el Soneto XXIV, más convencional, en la que Garcilaso quisiera alabar a la poetisa con la elocuencia de Orfeo. La "Ode ad Florem Gnidi", que de nuevo insiste en la persuasión de la lira de Orfeo. En la misma ambientación napolitana, Orfeo en la "Oda ad Thylesium" ofrece el consuelo de la poesía en los avatares adversos. Como punto culminante, la Égloga III, donde la "écfrasis" del tapiz de Filódoce nos transporta a un mundo mítico, atemporal, al que pertenecen ya el propio poeta y su amada, en virtud de la mitificación y donde ellos se asimilan a los amantes tracios, a través de sutiles referencias desde el principio hasta el final

del poema. La Égloga II, más compleja, nos relaciona a Orfeo con las teorías neoplatónicas del amor de Marsilio Ficino o de la magia de Pico della Mirandola. En ella se reúnen las dos visiones del mismo mito: la del Orfeo enamorado que llora su desgracia, personificado en Albanio y la del Orfeo civilizador por la palabra, encarnado en la figura de Severo.

Y si después de este recorrido aún seguimos preguntándonos sobre su significado más profundo y tratamos de encontrar lo que hoy llamaríamos la estructura imaginaria del poeta, creo que podemos tomar prestado de Suzanne Guillou-Vargas su original esquema final. En él, opone dos grandes elementos primarios de la Naturaleza: el agua y el fuego, cada uno representados por un dios griego respectivamente, Venus y Marte. El agua⁸⁸ es símbolo en Garcilaso de la muerte a que conduce el amor. Recuértese la locura de Albanio frente a la fuente, las voces de Orfeo que resuenan en el río Hebro, y finalmente, la metamorfosis máxima del poeta que quiere, llorando, convertirse en agua:

"Hermosas ninfas, que en el río metidas, (...)
dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando,
que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá despacio consolarme."

El fuego es lo que temple esa muerte y así el fuego de la palabra de Orfeo puede revocar las leyes del "reyno del espanto", conmover la Naturaleza. La unión de los contrarios, del agua y el fuego, del amor y la guerra, se consigue mediante la poesía.

Con ella el alma se eleva al fuego divino, a la Tercera Rueda, con otra Naturaleza y con un amor sin muerte.

3. Hurtado de Mendoza:

Don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) ensaya, como Garcilaso a Isabel, un cancionero petrarquista dirigido a su Marfira, la igualmente dama de la reina, Dña. Marina de Aragón⁸⁹. Este breve cancionero se cierra por la muerte de la amada en 1549 con la elegía que Hurtado le dedica⁹⁰. La Canción VI: "Elegía a la muerte de Dña. Marina de Aragón" intercala una alusión muy pesimista al personaje de Orfeo⁹¹ con la cual concluye:

"Pudo Orfeo con voz y mano diestra
penetrar a los reinos del infierno
y a la gente mover que no se muestra;
la crueza vencer del mundo eterno,
200 volver la ley escrita en diamante,
y al oscuro señor de duro en tierno.
No dejó de cantar el dulce amante,
estorbando el cruel y triste oficio,
hasta que vio su Eurídice delante.
205 Mas no esperó gozar del beneficio
el mísero amador y mal sufrido
y así se mudó en llanto su ejercicio.
Por los desiertos montes va perdido,
siete noches arreo con sus días
210 de lágrimas y quejas mantenido.
¡Ay mezquino amador! ¡En qué porfías?
Ciégate la esperanza y el deseo
y hácesla que muera por dos vías.
¡Ay mísero amador, mezquino Orfeo,
215 a los hielos y nieve condenado,
cúan conformes tu mal y el nuestro veo!.
Tú vas ahora por Tracia desterrado,
hinchiendo cielo y tierra con tu queja
y suspiros mezclando con cuidado.
220 Ella, vuelta en espíritu, se aleja
por extendido campo y hierba verde,
aunque no sin dolor, porque te deja.
Pero no que tornar a ti se acuerde,
porque al que pasa el agua del olvido

225 en vano lo desea quien lo pierde.
 No le llame con llanto y con gemido,
 con ruegos, sacrificios y oraciones,
 que todo le será tiempo perdido;
 y no con luengo tiempo de razones,
 230 no con favor, destreza, ni violencia,
 no con oro, con plata, ricos dones,
 como una vez sea dada la sentencia".

El poeta cuenta en la primera mitad del fragmento algunas secuencias de la fábula de Orfeo: su descenso al infierno, el poder de su música, la definitiva pérdida de su esposa por la impaciencia, su posterior dolor. A partir del sexto terceto, el poeta increpa directamente a Orfeo con dos exclamaciones paralelas hasta identificarse explícitamente con él: "cuán conformes tu mal y el nuestro veo!", para terminar evocando el destino separado de los dos amantes.

La inspiración clásica viene a través de Virgilio (Georg. IV, 453-527), pero la materia se toma solamente desde el momento de la llegada de Orfeo al Hades (v. 467) hasta su dolor tras volver sin ella definitivamente, por haber desobedecido la condición impuesta por Prosérpina (v. 510). Se omite por tanto el inicio y el final de la versión virgiliana: la muerte de la ninfa en su huida del lascivo Aristeo y la posterior venganza de las bacantes que ocasiona la muerte del vate. Falta lógicamente también la triple invocación a Eurídice por parte de Orfeo, una vez separada su cabeza del cuerpo y arrastrada por las aguas del Hebro (y esto, según veremos, será la clave para el fin pesimista de la elegía). Para la comparación de la desgracia de Orfeo con

la suya, Hurtado no necesita del resto de la historia y así elige las secuencias que más aproximan sus situaciones vitales.

Una vez acotado el tramo del relato trabajado, conviene saber cómo ha utilizado el material Hurtado de Mendoza. Orfeo no encuentra a su paso los tradicionales personajes que no faltan en ninguna descripción clásica del Hades, según vimos por ejemplo en Boscán⁹²: ni el guardián Cerbero, ni los célebres condenados Ixión, Ticio, Tántalo, ni las vengativas Euménides. Sólo se indica que logró la compasión de "la gente que no se muestra", en recuerdo evidente del "Umbræ ibant tenues simulacraque luce carentum" (v. 472). También falta en este relato conciso y rápido del descenso la descripción física del Hades. Su dureza y crueldad se indican explícitamente y por medio de la expresión "escrita en diamante". El "escuro señor" es el "regem tremendum", a quien, en esta versión, no acompaña su esposa Prosérpina, que siempre intercede como defensora, al ser mujer, de Eurídice. Sólo la "voz diestra" de Orfeo consigue su propósito.

En el terceto siguiente, no se explica por qué tras obtener a Eurídice "se mudó en llanto su ejercicio", pero la alusión a su impaciencia remite a su mirada hacia atrás antes de completar la subida. Se supone que el lector ya sabe que Orfeo recibió a su esposa junto a la condición de no mirarla mientras caminaban y sobra indicarlo. Altera Hurtado ahora el orden de la narración virgiliana al contar antes la reacción de Orfeo que la de Eurídice. Sin embargo, ésta se describe después de las

exclamaciones en las que, elevándose del curso del relato, Hurtado se identifica con el infortunio de Orfeo: "Ella, vuelta en espíritu, se aleja / por extendido campo y hierba verde, / aunque no sin dolor, porque te deja". Por tratarse de una imprecación directa a Orfeo, no se mantienen las bellas palabras de Eurídice (única vez que en las versiones latinas la escuchamos directamente). Se añade, sin embargo, la descripción de un Hades que no concuerda con el clásico ya que se ve como lugar ameno y deleitable. Parece un cruce con el famoso sintagma, y del que ya nos hemos ocupado con ocasión de Boscán, "in herba" donde fue mordida Eurídice por la serpiente.

Pero volviendo al hilo del poema de Hurtado, tras la separación definitiva de los dos esposos, se cuenta la tristeza de él en términos parecidos a los de Virgilio: "Septem illum totos perhibent ex ordine menses / rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam / flevisse et gelidis hæc evolvisse sub antris", aunque se cambian los meses por días y el río desértico por los montes.

No aparece en su inserción originaria la bella y difundidísima comparación del ruiseñor que ha perdido sus crías, presente en otras de sus obras (v.g. "cual suele el ruiseñor con triste canto / la pérdida llorar de sus hijuelos" CLXXXVIII v. 11-2). Termina la elegía con una personal y desesperanzada visión de la incomunicación que existe entre los vivos y los muertos, quienes al beber del río Leteo, olvidan su pasado y su amor. No

hay entonces nada que pueda revocar la terrible "sentencia".

Además de Virgilio, Hurtado también toma datos de alguna representación del Orfeo de Poliziano, posiblemente conocido en su larga estancia italiana. La mención de la "ley escrita en diamante" recuerda el "dura leggi" (v. 235) y, más claramente, en los versos finales de la elegía, hay ecos de la prohibición de la Furia en Poliziano (v. 257-60): "Piú non venire avanti, anzi'l piè ferma / e di te stesso omai teco ti dole: / vane son tuo parole, / vano el pianto e'l dolor. Tuo legge è ferma"⁹³. Pero el italiano no sólo resuena en este fragmento, específicamente dedicado al mito, sino en la parte donde trata la muerte de la amada del poeta, anunciando así la posterior aparición de Orfeo⁹⁴.

El pesimismo de este recuerdo mítico contrasta con la actitud, también vital pero consolada por la función de rescate de la poesía ("la voz a ti debida") tras la muerte, que anima a Garcilaso. Y hay dos endecasílabos que dan la clave de esta distancia: "Por el que pasa el agua del olvido" de Hurtado y "hará parar las aguas del olvido" de la Égloga III de Garcilaso. Es curioso que un mismo mito les sirva a cada uno de apoyo para actitudes tan distantes: para uno será ejemplo del amor truncado, pues se quedará en la secuencia de la separación; para el otro, será el máximo modelo de renacimiento tras la muerte, en virtud del poder eternizante de la poesía, pues ahondará en el desarrollo del mito y se detendrá en la voz de Orfeo que da

nombre a la amada con sus cantos incluso después de muerto.

Tras la muerte de Marfira, hay un desengaño que nos conducirá al barroco⁹⁵. A Hurtado le esperan otros asuntos que le harán olvidar la posibilidad de recuperar a la amada mediante un cancionero "in morte" y ésta va perdiendo corporeidad. Al contrario no sólo de Garcilaso (que por su temprana muerte no pudo acabar su Cancionero a Isabel a la que, sin embargo, sí había rescatado por la poesía), sino, además, de Petrarca, quien en su larga vida pudo volver constantemente sobre sus rimas a la muerte de Laura e infundirles una presencia de ella mayor que cuando estaba viva.

En estrecha conexión con esta elegía por la muerte de su amada, se encuentra la composición CLXXXVIII "Ex libro quinque poetarum (Ereptum satis primo sub flore...)"⁹⁶, en la que el pastor Glauco, junto con toda la Naturaleza, lamenta la muerte de su compañero Damón. Ambos poemas tienen notas comunes, como la metáfora de la espiga arrancada prematuramente por el labrador, de la que ya hemos hablado, y, especialmente, la mención al "reino de Plutón" a quien ningún ruego consigue aplacar y que, aunque no lo nombre, está aludiendo al intento de Orfeo del que se habló en la Elegía VI:

110	"Mas ¡oh suerte infeliz del hombre humano! que si sola una vez el agua negra del río de la muerte nos lavare y si de una vez se cierra aquella puerta del reino de Plutón, ningún camino hay que después nos vuelva a la luz clara
115	donde partimos, porque sueño eterno

los ojos nos atapa y nos encierra
 en oscuras tinieblas espantables,
 donde ni valen ruegos, ni aprovechan
 lágrimas vivas, porque el viento airado
 los ruegos y las lágrimas se lleva."

Se cierra además esta composición con un epitafio en el que se compara al pastor desaparecido con Orfeo, capaces ambos de conmover a la naturaleza:

"Murió Damón y por su muerte lloran
 hasta los robles y peñascos duros;
 lo que antes era dulce ya es amargo
 y ya la luz del sol es noche oscura."

Que la naturaleza consueña con los sentimientos y la música de los pastores, ya desde sus orígenes en la literatura bucólica, es patrimonio de todos los pastores. Ecos del poder amansador de la música de Orfeo en la Naturaleza, asimilados ya a la materia pastoril y desligados de la figura de Orfeo, se escuchan en el parlamento de Melibeo de la Égloga XVII:

"Como hubo acabado de cantar,
 con tan gran agonía sospiró
 que a los valles hizo sospirar,
 el río con sus lágrimas creció,
 las ninfas ayudaron a dolerse
 y el monte con las sierras se dolió.
 (...)
 no de otro arte movió los animales,
 los montes y los ríos con su canto,
 que hizo Alfesibeo y sus iguales:"

Toda la composición de Hurtado supone una traslación de las Églogas VII y VIII de Virgilio, tal y como ya indicó Marcial José Bayo⁹⁷, con huellas del parlamento correspondiente al Nemoroso de la Égloga I garcilasiana en el de Melibeo.

En los versos introductorios ("olvidan los ganados el pacer,

/ los montes inclinaron las alturas / y pararon los ríos al correr") parece especialmente resonar el comienzo de la Égloga VIII virgiliana:

"Pastorum musam Damonis et Alphesiboei,
immemor herbarum quos est mirata iuvenca
certantes, quorum stupefactae carmine lynces
et mutata suos requierunt flumina cursus,
Damonis musam dicemus et Alphesiboei." (v. 1-5)

versos que en el mismo Virgilio señalaremos como ejemplo de "materia órfica" (denominación que definiremos en el capítulo dedicado al género pastoril), por la alusión de poderes mágicos en el canto de los pastores, sin atribuirlos ya a Orfeo.

En el resto de las églogas de Hurtado, no aparecen los tópicos que estamos señalando sobre el movimiento de los seres inanimados (CLXI, CLXXXIII), pero sí en otro tipo de poemas:

60 "El pastor amoroso, embebecido,
en la cumbre del monte está cantando,
en la fresca arboleda o verde prado,
y con sabrosa flauta remedando
la viva voz, puesto al dulce sonido,
del agua clara y viento delicado,
presente su ganado,
que escucha sus querellas;" (Canción XVI)

10 "y está Dafne cantando,
tan triste y dulcemente
que en una clara fuente
junta al fiero león y al manso gamo,
la paloma y el águila en un ramo,
uno sin ira y otro sin espanto." (Canción CCIII)

En este último fragmento junto al tema órfico se enlaza el conocido pasaje bíblico del león y cordero que yacerán uno al lado del otro sin temor. Ya los Santos Padres, como indicamos en diversas notas al capítulo dedicado a los mitógrafos, advirtieron

la semejanza de este pasaje de las Sagradas Escrituras con el mito de Orfeo y lo aprovecharon para su singular visión del "Orpheus-Christus". También en la misma Canción se alude a otro cantor mítico de la Grecia clásica, Anfión:

25 "no será de mí entonces vencido
 y el que en Tebas las piedras ha movido
 concederá a mis voces."

En evocación más personal con resonancias del Salicio garcilasiano, se usa el mismo tópico en esta carta:

55 "Cualquier fiero animal se descamina
 del curso de su caza presuroso
 y a veces de matarme determina;
 mas oído allí mi llanto doloroso,
 que ablanda y entenece su crueza,
 párase a escucharme muy piadoso.
 Que aquesta fuerza tiene mi tristeza:
 ablandar a cualquiera que me mira,
60 aunque jamás se ablanda tu dureza" (Carta CXCVI)

El vate tracio se cita por fin en otras composiciones de Diego Hurtado de Mendoza, pero como mero recurso ornamental:

395 "Ya no hay quien cure del amor ni aseo;
 todo es aprender música y lenguaje,
 ¡mal año para Tulio y para Orfeo!" (CXLVIII: "Sátira
 cuarta de Luis Alemán, traducida del toscano").

90 "Así [...] parlando que pudiera
 vencer con la armonía milagrosa
 la lengua del de Tracia fabulosa." (Canción CLXIX)

Y dejó para el final el análisis de un soneto, el CCXI, en el que, a imitación del XV de Garcilaso Hurtado se vale del mito de Orfeo para implorar la piedad de su dama:

 "Si tanto pudo un canto doloroso
 que detuvo las aguas que corrían
 y a escuchallo las aves se venían
 y todo animal fiero y ponzoñoso;

5 aquellos del profundo temeroso,
 que de sí mismos piedad no habían,
 de escuchallo también se enternecían
 y tomaron de oílllo algún reposo;
 ¿cómo no puede la color perdida,
 10 ni lágrimas siempre derramadas,
 ni ver la voz turbada y congojosa,
 hacer, sola una hora en esta vida,
 tener piedad, de cuantas son lloradas,
 aquella que en el mundo es más hermosa?"

El soneto se divide en dos grandes bloques: cuartetos y tercetos. Los primeros forman la prótasis condicional de una oración cuyo núcleo se expresa, mediante una interrogación, en los tercetos, y de manera especial en los dos infinitivos que encabezan los versos 12 y 13: "hacer" "tener piedad". Se trata, pues, una imprecación a "aquella que en el mundo es más hermosa", la amada del poeta, para que tenga compasión de su dolor, expresado en el primer terceto con los elementos tópicos: "color perdida", "lágrimas derramadas", "voz turbada y congojosa".

Se llega al momento interrogante del soneto a través de una larga comparación que prepara este climax. En ella, aunque no se mencione, se trazan los rasgos básicos del mito de Orfeo. Como en el soneto de Garcilaso, Hurtado se sirve de este personaje para reclamar piedad. En el primer cuarteto se recuerdan los efectos del canto lastimero de Orfeo en la tierra: como indica la tradición, los ríos se detienen, las aves y fieras se acercan. Se insiste, como única nota más original, en la condición peligrosa de esas fieras que, no obstante, son vencidas por el poder mágico del canto. En el segundo cuarteto, se pasa al

momento de la estancia del vate tracio en el Hades, aludido como "profundo temeroso", en contraste con "los reinos del espanto" de Garcilaso. Allí no aparecen los protagonistas de la fábula: Plutón y Prosérpina, sino los condenados "aquellos que de sí mismos piedad no habían" (que en otro momento el mismo Hurtado denomina como "la gente que no se muestra"), y de los cuales se señala el alivio de sus penas.

El soneto de Garcilaso carece de una estructura tan simétrica en los cuartetos. La división primaria entre éstos, en los que se expresa la comparación en forma de prótasis condicional, y los tercetos, donde mediante una interrogación se personaliza en el caso amoroso del poeta, se mantiene similar en ambos autores (aunque en Garcilaso la interrogación sólo ocupa el primer terceto). En el poeta toledano la prótasis es triple y los dos momentos del canto de Orfeo, tierra e Infierno, no ocupan cada uno un cuarteto, sino que el primero se alarga hasta el verso 6. Del vate tracio alaba Garcilaso su osadía al bajar al Hades, mientras Hurtado se asombra más del poder de su música. Por otra parte, en el soneto de Garcilaso se comparan los motivos que mueven a Orfeo con los suyos y, mediante un juego muerte ajena-muerte propia, se concluye que los suyos son más poderosos. De aquí, la queja por la injusta suerte. En Hurtado se comparan poderes solamente: de una parte, el de un "canto doloroso", el de Orfeo, y de otra, el de su rostro sufriente. Garcilaso no entiende, pregunta y se lamenta por la injusticia; Hurtado, se

atreve a pedir al menos "sola una hora en esta vida" de piedad.

Con este soneto de cuño garcilasiano concluimos el recorrido que nos ha llevado, de la mano de Orfeo, desde la muerte de Marfira, que dejó a su amante tan desdichado como Orfeo por no saber recuperarla mediante su palabra y, a través de los lamentos de otros personajes, pastores, cuya voz tiene poderes órficos, hasta el anhelo de Hurtado por seguir la misma suerte de Orfeo en el Infierno, donde supo conmover a todos y recuperar su amor. Siempre la constante del canto como instrumento de amor y siempre el dolor, no la mítica salvación por medio de la poesía a la que se agarró su amigo Garcilaso, no en este soneto XV, sino en la égloga III, quien,

15 "con la lengua muerta y fría en la boca
 pienso mover la voz a ti debida;
 libre mi alma de su estrecha roca,
 por el Estigio lago conducida,
 celebrando t'irá, y aquel sonido
 hará parar las aguas del olvido."

4. Gutierre de Cetina:

En la obra poética de Gutierre de Cetina (h. 1514-h. 1554), el poeta-soldado de la primera generación de petrarquistas en nuestro país⁹⁸, no observamos un acercamiento al mito de Orfeo, que parece común a los poetas renacentistas. Y eso a pesar de su gran cultura mitológica, fundamentalmente ovidiana, demostrada en sus traducciones de las Heroidas I, II y VII, en la fábula mitológica Historia de Psique traducida (a partir de la traducción de López de Cortegana del Asno de Oro de Apuleyo), en

el romance de Venus y Cupido, en el madrigal "No miréis más, señora", donde se recuerda el caso de Narciso, y en tantos sonetos de asunto mitológico: Hero y Leandro, Sísifo, Ixión, Ticio y Tántalo, Icaro y Faetón, Pigmalion, etc.⁹⁹. A lo largo de su obra menciona repetidas veces el Hades, algunos de sus célebres condenados y las aguas del río Leteo, ambientación que recuerda la aventura infernal de Orfeo¹⁰⁰. Pero el tracio propiamente solo aparece en una ocasión y, además, con poca intensidad funcional. Se trata del Soneto "Al Sepulcro de Diego de Esquivel", que reza así:

"El despojo mortal yace aquí solo,
 la beata alma es ya tornada al cielo,
 del pastor Esquivel, que fue en el suelo
 un émulo de Orfeo, un nuevo Apolo.
 5 Rabiosa muerte de entre nos llevólo;
 inmortal fama con piadoso celo
 haga que su virtud, tendido el vuelo,
 se manifieste al uno y otro polo.
 10 Mirad pues, musas, ninfas y pastores,
 no haya flor en Parnaso, ni Helicon
 distile humor que el lauro os tenga verde.
 Y pues fue en el cantar de sus amores
 el que puso más alta su corona,
 Amor lo llore, que es el que más pierde."

Independientemente de la mitología, Cetina incorpora a su obra la tradición bucólica, aprendida de Sannazaro sobre todo. Según palabras de Montolí, en Cetina se encuentra "un gusto sentimental por el paisaje, que se traduce en multitud de poemas situados en un marco pastoril o arcádico"¹⁰¹. En efecto, el sevillano es uno de los poetas que, sobre todo al principio de su trayectoria, aprovechará en mayor grado los tópicos del género

bucólico para la expresión de sus sentimientos. El poeta asume el disfraz pastoril, el nombre de Vandalio para sí y el de Dórida y Amarílida para sus amadas¹⁰², elige un "locus amoenus" idealizado en el que destaca el río Betis y recrea situaciones tópicas del género. Entre ellas, observamos una peculiar comunión entre el ser humano y el paisaje que le rodea. Así en el soneto: "Al rebaño mayor de sus cuidados" asistimos a una conversación entre el poeta y sus ovejas, a las que insta a pacer y a las que aclara que si encuentran distinto el sabor será

"muy justo,
pues tan lejos estáis del alma mía,
que sea al revés lo que antes era".

Además de las ovejas¹⁰³, otros elementos acompañan al poeta en su dolor:

"Miro el cielo, los árboles, las flores,
y en ellos hallo mi dolor expreso,"

pero en seguida aclara que esto no se debe a ningún fenómeno sobrenatural, sino a una elaboración subjetiva del poeta:

"que en el tiempo más frío y más avieso
nacen y reverdecen mis temores."

Dentro de esa particular fusión entre ser humano y ser inanimado, algunas expresiones se acercan más a las específicas de la materia órfica, es decir, a la respuesta inusual de éste último tras escuchar la voz humana:

"Aires sùaves, que mirando atentos
escucháis la ocasión de mis cuidados,
mientras que la triste alma acompañados
con lágrima os cuenta sus tormentos,
así alegres veáis los elementos,

y en lugares do estáis enamorados
las hojas y los ramos delicados
os respondan con mil dulces acentos."

También en su única Sextina, estrofa de origen provenzal que, por vía italiana, Cetina introduce en castellano, el poeta recoge el mismo tópico, así expresado:

15 "No hago sino dar quejas al cielo.
 No da ya para mí flores el prado;
 No veo cosa verde en algún campo,
 ni lugar de reposo en algún bosque.
 ¿Cuál fiera tan feroz se alberga en bosque?
 20 **¿Cuál fortuna se vió jamás en golfo,**
que no se amanse al son destas mis quejas?
(...) ¿A quién podrían mover ya tantas quejas,
si no pueden mover jamás el cielo?
 45 Poco siente mi mal el verde prado,
 las flores que hay en él, ni en algún campo,
 ni sabe qué es dolor inculto bosque,
 Airado mar, ni tempestuoso golfo."

La acción de la música sobre la naturaleza se poetiza en el soneto "A una dama que le pidió alguna cosa suya para cantar":

"No es sabrosa la música ni es buena,
 aunque se cante bien, señora mía,
 si de la letra el punto se desvía,
 antes causa desgusto, enfado y pena.
 5 Mas si a lo que se canta, acaso suena
 la música conforme a su armonía,
 en lugar del pesar que el alma cría,
 de un dulce imaginar la deja llena.
Vos, que podéis mover al son del canto
los montes, no queráis cantar enojos
 ni el secreto dolor de mi cuidado.
 Quédese para mí solo mi llanto;
 vos cantad la beldad de vuestros ojos:
 conformará el cantar con lo cantado."

Pero, sin duda, lo más característico en este aspecto del poeta sevillano resulta su diálogo con el río Guadalquivir, el Betis, divinizado como es preceptivo en la tradición de este

género. Otros ríos aparecerán en la poesía de Cetina, pero al Betis se recomienda el testamento del poeta en el soneto que abre la edición de López Bueno. Tanto este río como los árboles de sus riberas contarán la desesperación de Vandalio por sus tristes amores:

"De la incierta salud desconfiado,
mirando cómo va turbio y furioso
Betis corriendo al mar, dijo lloroso
Vandalio, del vivir desesperado:
5 "Recibe, ¡oh caro padre!, este cansado
cuerpo de un hijo tuyo, deseoso
de hallar en tus ondas el reposo
que negó la fortuna a mi cuidado.
Haz, padre, que estos árboles que oyendo
10 la causa de mi muerte están atentos,
la recuenten después de esta manera:
"Aquí yace un pastor que amó viviendo;
murió entregado a Amor con pensamientos
tan altos, que aun muriendo, amar espera".

Con idéntica intención se dirige el poeta al mismo río en la Canción IV, donde se duele del desdén de Amarílida. Ambos textos expresan el ansia de Cetina de eternizar el propio dolor en las aguas del río. Este tópico remite, sin mencionarlo explícitamente, a la hazaña de Orfeo, cuya cabeza, mientras surcaba las aguas del Hebro, invocaba a Eurídice y, así, lograba la inmortalidad de su amor por la poesía.

"Betis, río famoso, amado padre,
que con paso tardío
haces tu curso al mar acostumbrado,
mientras así obscura está la antigua madre;
5 oye en el canto mío
las quejas de un pastor desventurado (...)
10 Oye pues mi pesar, mi desconsuelo,
mi temor y recelo;
lleve consigo el viento embravecido
la memoria del mal fiero, rabioso,

15 y mientras dura el son de mi gemido,
 llora, padre piadoso,
 y si el tributo usado al mar envías,
 do tus lágrimas van vayan las mías."

La trayectoria poética de Cetina se ha enfrentado, en ocasiones, a la de su guía Garcilaso, pues, al contrario que él, pasa de un bucolismo a cierto conceptismo, por influencia de Ausias March. Distintamente a Garcilaso también, en esta primera etapa de recreación de lo pastoril, Cetina no aprovecha en ningún momento las posibilidades del mito de Orfeo y sólo utiliza, de forma tópica, algunos rasgos de la materia órfica. Para el poeta sevillano, lo bucólico y lo mitológico son, en palabras de Begoña López Bueno¹⁰⁴, dos "caminos excluyentes" de la tradición clásica. Además, como señala Antonio Prieto¹⁰⁵, en Cetina no hay un sólo mito que plasme un proceso personal, como sí lo había en Garcilaso con Orfeo. Cetina, a pesar de cierto reflejo de actitudes personales en sus sonetos sobre Faetón, Icaro, Sísifo, etc., estudiados por Begoña López Bueno, se sirve de las historias mitológicas como meros "exempla".

5. Hernando de Acuña:

Hernando de Acuña (1518-1580) fue editado póstumamente por su viuda en 1591 bajo el título de Varias poesías¹⁰⁶, pero con desorden, poco cuidado y, desde luego, sin seguir la línea narrativa de un cancionero petrarquista.

Su formación literaria había sido muy profunda pues, además de un aprendizaje a la sombra de Ausias March y Garcilaso, por

lo que se refiere a autores españoles, indaga en la cultura italiana, como se consideraba obligado entonces. Conoce a Petrarca, traduce el Orlando enamorado de Boiardo, el Caballero determinado del francés Olivier de La Marche y algunas composiciones breves¹⁰⁷. A través de ellos llega a los autores clásicos: Ovidio, de quien también traduce La fábula de Narciso, La contienda de Ajax Zelamónio y de Ulises sobre las armas de Achiles, Carta de Dido a Eneas; Mosco: Venus quaerens Filium; Virgilio, cuyas Bucólicas, imita en sus Églogas, plagadas de los tópicos del género¹⁰⁸. Ese saber clásico le lleva a la mitología y a Orfeo.

La reconstrucción de su trayectoria poética¹⁰⁹ amorosa remite a más de una amada: Silvia y Galatea, lo que, igual que a Cetina, le distancia de Petrarca, pero concluye, como éste, en un cierto desengaño que le eleva espiritualmente. Si intentamos con Luis F. Díaz Larios¹¹⁰ y Antonio Prieto¹¹¹ reconstruir la historia amorosa de Hernando de Acuña a través de su desordenada edición, encontramos un soneto prólogo: "Huir procuro del encarecimiento," y unas primeras reflexiones sobre el amor, personalizado en la figura de Silvia. A esta le dedica varios sonetos, donde va ensayando su aprendizaje petrarquista con ecos de Ausias March y Garcilaso, como ha estudiado Gabriele Morelli¹¹².

Tras el entusiasmo que se comunica a los rebaños en tópico bucólico de connotaciones órficas:

5 "sin acuerdo de sí ni del ganado,
 que de pacer dejaba al son que siente,
 así soltó la voz suavemente
 de amores un pastor apasionado:"

siguen los "adynata" de tradición también virgiliana y vinculada a los fenómenos mágicos que se obran en la naturaleza:

10 "Las ondas cesarán del mar profundo,
 por altas cumbres subirán los ríos,
 sin hoja verde nos vendrá en verano
 y oscuro hará el sol antes el mundo
 que, aunque refuerce Amor los males míos,
 a Silvia deje de adorar Silvano" (Soneto XXXI).

Pero esto tan solemnemente conjurado acabó por ocurrir y el amor se va enfriando. A un período de transición entre este amor que se va y el nuevo que le ocupará, pertenece la segunda de sus tres églogas, en la que el poeta se desdobra en dos pastores al estilo de la primera garcilasiana. En esta "Égloga y contienda entre dos pastores enamorados sobre cuál dellos padece más pena: Silvano, que habiendo dicho la suya es maltratado, o Damón, que no la osa decir", de raigambre medieval, escuchamos a éste último, que pregunta al primero:

65 "¿qué suerte o qué desgracia te ha traído
 por parte tan estéril y tan sola,
 llorando y suspirando, tal que haces
 mover a compasión las duras piedras...?"

y luego le insta:

80 "Mas antes huye tú, si de tus males
 algún alivio esperas con el tiempo,
 que yo estoy bien seguro que la pena
 que está en lo más oculto de mi pecho,
 oyéndola contar, hará que digas
 que es la tuya descanso verdadero,
 porque, si al son de su famosa cetra
 las piedras y los árboles movía

85 y tras sí los llevaba el tracio Orfeo,
 no dudo yo que, oyéndome, se muevan
 y los traya tras mí ni más ni menos
 la fuerza de mi mal, no de mi canto."

Silvano llora el desdén de Silvia y Damón, identificándose con Orfeo que con su "cetra" fue capaz de conmover el cósmos, asegura que él contando su pena realizará el mismo prodigio, no ya por la fuerza de su música, sino simplemente por la de su sufrimiento. A lo que le contesta Silvano:

90 "Para oír mis acentos yo no he visto
 las piedras ni los árboles moverse,
 más podellos oír sin apartarse
 es caso para mí más admirable
 que si, al sonoro canto y la zampoña
 de Títiro pastor, se refrenaba
 95 el presuroso curso de los ríos,
 y si olvidadas de pacer las vacas
 al canto de Damón y Alfesibeo,
 se quedaban suspensas por los campos.
 Bien que mi canto no se iguale al suyo,
 100 mi llanto, mi dolor y mi tristeza
 a mayores efetos bastarían.
 Y, con todo, no quiere Amor que basten
 a mover con su fuerza una pastora,
 mas no pastora, sino tigre hircana,
 105 do se juntó no vista hermosura
 con extrema fiereza nunca oída,
 tal que no sólo mi pasión no estima,
 pero ni oírla ni entenderla quiere".

donde la referencia al poder del canto, como hemos visto en las églogas de Garcilaso o Hurtado, no se atribuye a Orfeo, el poeta cantor mítico, pues ya pertenece a pastores que lograban los mismos efectos en virtud de su personal comunión con la naturaleza.

Estos pastores, Títiro, Damón y Alfesibeo, personajes sacados de las Bucólicas virgilianas, donde ya se consagra el

tópico, según vimos, son herederos de Orfeo.

Tras el cambio de Silvano por Damón y de Silvia por Galatea, aquél se queja por la ausencia de ésta en unos versos que nos recuerdan la "Ode ad Florem Gnidi" de Garcilaso y en los que está presente Orfeo. Copio toda la composición a pesar de su longitud, pues las referencias están dispersas por toda ella y sólo así se puede comprender unitariamente.

"Si Apolo tanta gracia
 en mi rústica cítara pusiese
 como en la del de Tracia
 y, cuando se moviese,
 5 desde el un polo al otro el son se oyese,
 y a los desiertos fríos
 pudiese dar calor, y refrenase
 el curso de los ríos,
 y las piedras levantase
 10 y tras el dulce canto las llevase,
 jamás le ocuparía
 en claros hechos de la antigua historia,
 mas sólo cantaríá,
 para inmortal memoria,
 15 el tiempo de mi pena y de mi gloria.
 La gloria que he perdido,
 hermosa Galatea, y el reposo,
 cuando, por ser vencido
 de extremo tan hermoso,
 20 llamado fui el pastor más venturoso;
 y cuando se alegraban
 del Tesín y del Po las dos riberas
 con verte, y se inclinaban
 los montes y las fieras
 25 a tu vista, a tu gracia y tus maneras;
 y cuando se cubrían
 los prados ante ti de tiernas flores,
 y en árboles se oían
 cantar mil ruiseñores,
 30 respondiendo en el canto a los pastores;
 do tú los escuchabas,
 y por el campo con tu hermosura
 pasando renovabas
 al llano la verdura
 35 y a la fresca ribera su frescura.

Allí, de la torpeza
 de mi tan rudo verso y tan sin arte,
 juzgabas la pureza
 de aquel sincero Marte,
 40 digno de ser contigo alguna parte.
 Mas razón, ni ventura,
 no iguala al menor bien de Galatea,
 do el cielo y la natura
 permiten que se vea
 45 junto lo que por partes se desea.
 Sólo me fuese dado
 no verme sin la luz de aquellos ojos
 que de mi libre estado,
 alegre y sin enojos,
 50 hubieron la vitoria y los despojos.
 O, no pudiendo vellos,
 su resplandor llegase al alma mía,
 pues cualquier rayo dellos
 la noche esclarecía,
 55 escureciendo el sol de mediodía
 Entonces yo gustaba
 en ver en sujeción mi libre suerte,
 que en tu vista hallaba,
 sólo en mirarme o verte,
 60 descanso en el dolor, vida en la muerte.
 Mas ahora, no te viendo,
 vivo sin esperar jamás mudanza,
 en mi vivir muriendo,
 porque de ti esperanza,
 65 como no se merece, no se alcanza.
 Ya tuvo en tu presencia
 alivio mi pasión de mil consuelos,
 mas en la triste ausencia
 son solos los recelos
 70 congojas sin remedio y desconsuelos.
 Pasó la gloria mía,
 que se deshizo como niebla al viento;
 huyóme el bien que vía,
 que era contentamiento
 75 para esforzar el alma en su tormento.
 Pasaron mis amores,
 que el amor no podrá jamás pasarse;
 quedáronme dolores,
 que puedan renovarse
 80 y primero acabarme que acabarse.
 Mi bien es ya pasado,
 el mal espera por llevar la vida,
 y hartos la ha esperado
 desde la despedida

- 85 dolorosa y cruel de mi partida.
 Así, pastora, el canto
 que un tiempo tus oídos deleitaba,
 cuando en mis versos tanto
 tu nombre resonaba,
 90 que el monte, llano y selva te llamaba,
 en llanto doloroso
 le mudaron el tiempo y mi fortuna
 con vuelo presuroso,
 llevando de una en una
 95 mis esperanzas sin dejar ninguna.
 Mudóse en triste invierno
 aquella alegre y dulce primavera
 por donde el llanto eterno
 de mi voz lastimera
 100 resonó ya del Istro la ribera.
 Y Skelt, mi canto oyendo
 hora en la baja parte de Alemaña,
 con ímpetu corriendo
 por selvas y campaña,
 105 al mar lleva la voz triste y estraña.
 Con ella va la pena
 que siento, Galatea, en no mirarte
 y, como Amor lo ordena,
 van juntas a hallarte:
 110 tú juzga su verdad, pues falta el arte."
 (Canción CII)

En las dos primeras estrofas la alusión es directa. Trata sobre el poder de seducción habido en el canto de Orfeo ante la naturaleza. Se repiten unas palabras-rima muy usuales desde el Marqués de Santillana y, fundamentalmente, desde Garcilaso: "gracia-Tracia". Y, sobre todo, copia el esquema condicional de la "Ode ad Florem Gnidi". La prótasis dura dos estrofas igualmente y la apodósis comienza en la tercera. El contenido no cambia: el poeta desea tener poderes mágicos en su pluma para conseguir sus objetivos: cantar el amor de Galeota por Violante o el del poeta por Galatea. Se alude al instrumento, que en Garcilaso es lira y en Acuña cítara, y se comenta la protección

divina: en el toledano solamente la del cantor mítico, en Acuña, además, por intercesión de su padre Apolo.

Los versos siguientes (v. 11-20) señalan el objeto del canto del poeta: el amor de Galatea y el dolor por su pérdida. En los versos 21-35 se recuerda la belleza de la amada que producía en la naturaleza el mismo efecto que la música de Orfeo: se detenían los ríos, se allanaban los montes, se acercaban los animales y todo el campo cobraba a su vista más hermosura. El poeta recrea su pasado amor (v. 36-60) y renueva su dolor porque ella está ausente. Al final (v. 86-105) se alude de nuevo al canto del pastor, que entonces hacía resonar los ríos y montes con el nombre de la amada, como Orfeo muerto llamaba a Eurídice y las aguas del Hebro le contestaban. Ahora él sigue cantando y sigue resonando su voz en la corriente, pero su tono es de dolor, "la voz triste y extraña". Y en estos sentimientos coinciden los versos de la Égloga que le antecede:

400 "Mas mientras el cielo me concede vida,
 y a mi canto la voz, siempre en mis versos
 el nombre sonará de Galatea
 por montes, por riberas y por campos,
 y llegará a las más extrañas tierras
 la alta ocasión de mi continuo llanto"

Si tras este elenco de citas tratamos de establecer algunas conclusiones sobre el tratamiento dado al mito de Orfeo y a la materia órfica en Hernando de Acuña, precisamos hacer ciertas clasificaciones. En el próximo capítulo definiremos con mayor precisión este concepto de "materia órfica" y hablaremos de sus

orígenes en la literatura clásica. Pero aquí podemos analizar su uso por Acuña. Aparece generalmente en todas las citas que la Naturaleza trastorna sus leyes naturales al escuchar la voz humana. Es decir, hay tres elementos en juego: Naturaleza, trastorno y agente externo que produce ese trastorno. En cuanto al primero de ellos, suele hacerse mención no de la Naturaleza en conjunto, sino de ciertos elementos que la conforman. En Acuña he contabilizado once, del mundo planetario, acuático, mineral, vegetal y animal -tanto salvaje como doméstico-: sol, mar, río, desierto, monte, prado, piedras, árboles, fieras, aves y ganado. Los más frecuentes son los ríos -cuatro veces-, árboles y piedras -tres-, monte y ganado -dos-, y mar, sol, desierto, prado, fieras y aves (ruiseñores), sólo una vez. El segundo elemento, el trastorno, se suele expresar con las siguientes acciones verbales: los ríos "se refrenan" -repetidas veces-, "suben por altos montes", "renuevan su frescura"; los árboles "vendrán sin hoja verde", "se movían y son llevados tras de sí", "renuevan su verdura"; las piedras "se mueven a compasión", "se movían y son llevadas tras de sí", "levantaban"; el monte "se inclinaba", "resonaban tu nombre"; el ganado "de pacer dejaba", "olvidadas de pacer"; el mar "cesaba"; el sol "escurecía antes"; el desierto "daba calor"; el prado "se cubría de flores"; las fieras "se inclinaban"; las aves "cantaban" -esto no es trastorno de la Naturaleza-. Lo que más abunda son los ríos refrenando el curso de sus aguas, los árboles que siguen al cantor, las piedras que

se mueven, tres elementos consustanciales al mito de Orfeo, como vemos en sus más importantes versiones:

"Rupe suba aeria deserti ad Strymonis undam
Flevisse et gelidis haec envolvisse sub antris
Mulcentem tigres et agentem carmine quercus" (Virgilio,
Georg., IV, v. 508-10)

"Tale nemus vates attraxerat inque ferarum
Concilio medius turba volucrumque sedebat;" (Ovidio, Met.,
X, v. 143-4)

Así mismo, esos elementos aparecen en Sannazaro, como veremos en su momento, y, dentro de la poesía española, en Garcilaso y en Hurtado de Mendoza, donde también hemos localizado ejemplos del tratamiento de la materia órfica, desligada ya de su origen en el personaje de Orfeo.

Por último, distinguíamos como tercer elemento en la materia órfica el agente trastornador, en otras palabras, la acción humana que conmueve la Naturaleza. Se expresa de esta manera: "voz de amante", "paran si Silvano deja de adorar a Silva", "llorando y suspirando", "son de cetra de Orfeo", "canto de Tí tiro o de Damón y Alfesibeo", "a tu vista / con verte / ante ti", "el son del de Tracia", "con tu hermosura pasando", "el canto que tus oídos deleitaba", "mi canto oyendo". Se trata de tres agentes: la voz humana tanto si canta con instrumento o no, como si llora o suspira; la belleza de la amada; el desamor. El primer elemento, la música, es el que corresponde "strictu sensu" al mito de Orfeo, y a él se alude directamente en dos ocasiones. La belleza de la amada supone una traslación del anterior: la

Naturaleza se amansa con la belleza en general, no sólo con la de la música que se percibe con el oído, sino con la de la mujer, que se aprecia con la vista. El tercer elemento, más elaborado y personal de Acuña: la Naturaleza posee entendimiento e intuición para poder saber si el amante ha dejado de serlo.

Hemos visto en la materia órfica de Hernando de Acuña cómo ha trabajado a partir de los elementos sustanciales al mito de Orfeo: la música que amansa los ríos, árboles y piedras, y cómo ha elaborado otros nuevos con resultados originales.

6. Francisco de la Torre:

Francisco de la Torre, el enigmático poeta sobre cuya identidad apenas sabemos nada¹¹³, pero a quien se ha aproximado muy sabiamente Ma Luisa Cerrón¹¹⁴, es otro exponente clave del género bucólico en verso. A pesar de esa neblina que envuelve su persona, algunos autores del Barroco lo valoraron mucho. Quevedo se encargó de editar sus obras en 1631¹¹⁵ para oponer su sencillez conceptual al gongorismo y Lope de Vega le dedicó en el Laurel de Apolo la mayor alabanza que se puede hacer de un poeta: compararlo con Orfeo:

"Mas ya Febo socorre
su lira que llevaba como a Orfeo
la suya al Estrimón, ésta al Leteo;
porque pueden las musas castellanas
salir hermosas sin teñir las canas."

Pero sólo nos ha dejado su obra para conocerlo. Gira ésta en torno a unos temas fundamentales que ha clasificado y estudiado muy bien Zamora Vicente: el amor concebido

neoplatónicamente y del que es inseparable el dolor; la melancolía nutrida de este dolor y que sólo cura la muerte; el "topos" clásico del "Collige, Virgo, rosas", en el que se une la percepción de la fugacidad de la belleza y la exhortación al placer; el paisaje, bucólico, colorista y matizado, acorde con el sentimiento del poeta, sobre el que trabajaremos más adelante; la noche estrellada que es confidente e interlocutor del poeta, en una relación en cierto modo "órfica", etc.

También de la lectura de su obra, se deduce que, junto a su aprendizaje con los autores italianos¹¹⁶, a los que traduce muy bien, y a la práctica de un Cancionero petrarquista al estilo universitario salmantino¹¹⁷, Francisco de la Torre absorbió el saber de los clásicos. Entre estos, destacan Virgilio: Eneida, especialmente el Libro IV, los amores de Dido y Eneas; Horacio y Ovidio: Metamorfosis.

La mitología se hace presente en su obra y, junto a muchas referencias puramente ornamentales¹¹⁸, el poeta canta su desesperación identificándose con Eco (Égloga III), Ifis (Égl. VI), Endimión (Canción IV, Sonetos I, 6 y II, 25), o sintiéndose (y casi llegando a una fusión mítica) ciervo herido, como Acteón, (II, Canción II) dentro de una frondosa tradición estudiada por Ma Rosa Lida¹¹⁹.

Dentro de la mitología, también encontramos referencias a Orfeo o la materia órfica que, dado el peculiar sentimiento del poeta que se identifica con la noche, el ciervo, la tórtola, la

yedra, el ruiseñor, tendrán especiales connotaciones. Su actitud ante la naturaleza será ya de entrada una actitud de simpatía: estamos ante un "alma órfica".

Casi todas las referencias, no sólo las de la fusión del poeta con los elementos que acabo de enumerar, derivadas de fuentes clásicas bien delimitadas, presentes en todos los libros, casi todas -digo- se incluyen en el Libro III, el que contiene las ocho Églogas de la Bucólica del Tajo. En la primera, titulada "Dafnis", se abre el "locus amoenus" con tópicos en los que se alude al consonar de la naturaleza y el dolor humano:

10 "Lleva sus quejas el ligero viento
 y sus ardientes lágrimas el río;
 el sacro río que detuvo atento
 sus claras aguas a su canto pío.
 De cuyo lastimado sentimiento,
 causa cruel de un pecho helado y frío,
15 con mil quejas al cielo se quejaba
 y el sordo cielo nunca le escuchaba."

Y un poco más adelante, justo antes de empezar el canto amebeo entre Títiro y Palemón, insiste en lo anterior el narrador:

235 "Diciendo aquesto Títiro sacaba,
 por alegrar a Palemón cantando,
 su zampoña dulcísima que daba
 ornamento a las selvas su son blando.
 El viento se serena, serenaba
 los elementos enemigos cuando,
 tras el sonido, y despacio, y presto,
240 Títiro y Palemón cantaron esto."

Y acaba la competición musical recogiendo de nuevo la voz del narrador el mismo tópico y dando conclusión a la primera de las ocho bucólicas:

321 **"Cantó Tí tiro aquello y esto luego
 su caro Palemón le respondía,
 con tanta suavidad, con tal sosiego,
 que al río su corriente detenía."**

En la segunda, que lleva por título "Filis", considerada como la mejor de todas, Tirsi llora su amor y conmueve a la Naturaleza:

**"los vientos amansaba,
 el río detenía,
 35 las aves suspendía
 el desdichado Tirsi lamentando;"**

En su canto, Tirsi pondera la belleza de Filis que causa prodigios en la Naturaleza:

**"refrena la feroz y ardiente ira
 del riguroso y crudo mar hinchado;
 colora monte y prado
 60 de la púrpura y nieve
 que de su rostro llueve;
 suspende los espíritus vitales
 de sus serenos rayos celestiales."**

Sigue Tirsi oponiendo la dureza de la amada a la compasión de los elementos:

**"Hubiera mi lamento enternecido
 80 un extremo de cosas imposibles,
 si resultara de ello mi contento:
 pues hago aquestas aguas inmovibles
 al lastimoso son entristecido
 con que de tu fiereza me lamento;
 85 pues turbo el elemento
 de tu albergue divino
 con mi llanto contino;
 pues enciendo los mansos aires fríos
 con los suspiros presurosos míos."**

En los versos 144-154 el amante se despide de la Naturaleza a la que insta a escuchar su llanto: "aplicad el oído / a mi doliente voz entristecida"; en los siguientes 183-195, se suicida

y el río va "el nombre de su Filis repitiendo", nuevo tópico inspirado en la historia de Orfeo y en su llamada "Euridícen!", que relata Virgilio. Más adelante, un nuevo personaje, Dórida, comunica al río y al viento su dolor por la muerte de Tirsi:

230 **"los vientos encendiendo,
el río embraveciendo
con las lágrimas tristes que solía
sosegar el furor que en él había."**

Por último, concluye la Égloga de nuevo con otra muerte, la de Dórida, que la naturaleza de nuevo llora:

265 **"Estremeciósse el río embravecido,
y resonando, fiero, su corriente,
ensordeció la selva sosegada."**

Pasamos a la Égloga IV, "Tirsi", pues la anterior, llamada "Eco", no recoge el tópico que estamos comentando, aunque sí el resonar de las cuevas como producto del eco. El campo se amansa ante el canto de las sirenas:

30 **"los valles resonaban sin aliento,
el viento su braveza suspendía
y las yerbas y rosas meneaba
dando a su perfección más ornamento;
donde el divino acento
de las bellas sirenas
35 de las aguas serenas
del cristalino río sosegado,
detenían el ánimo pasmado,
haciendo la caduca vida eterna
al regalado son de la voz tierna."**

Se puede discutir que en este fragmento haya recuerdo de Orfeo, pues ya hablamos de que las sirenas tenían también atributos mágicos, generalmente perversos, en sus voces. Se da pues una confluencia de motivos que producen el mismo efecto. ☯

nuevo se describe el dolor de Tirsis, tal que podría conmover a las piedras, pese a no conseguirlo de hecho, pues se queda en un plano de realidad frente a imaginación:

55 "De su dolor gravísimo vencido,
tales extremos suspirando hacía,
que **los peñascos duros ablandara**
si consintiera en ellos el sentido"

Mientras sufre así Tirsi, escucha el canto de dolor de una ninfa. Es esta la expresión más meridiana de los efectos de la música de Orfeo:

145 "Y habiendo, con suspiros dolorosos,
con tristísimas lágrimas habiendo
su gravísima pena declarado;
deteniendo los vientos animosos,
las sonoras aguas deteniendo,
con un volver de ojos sosegado,
150 **al son dulce acordado**
de una sonora lira,
amansando la ira
de los contrarios fieros elementos
revueltos de la furia de los vientos,
155 dijo aquestas palabras lastimadas,
de un mar de llanto y penas escapadas."

Termina la Égloga con otro recuerdo órfico. En los versos 274-86 se describen así los efectos de la música de Tirsi, la ninfa y un segundo pastor:

275 "Y a cantar incitados juntamente
del mandamiento de la ninfa hermosa,
sus sonoras liras acordadas,
el río deteniendo su corriente
y el aura su presteza bulliciosa,
dulcemente sonaron meneadas.
280 **Las selvas admiradas**
no resonaron tanto
al sonoro canto
con que los dos pastores lastimados
aliviaron cantando sus cuidados,
285 como cuando las hiere Bóreas crudo,

Noto furioso de piedad desnudo."

La Égloga siguiente, la quinta, con el nombre de "Proteo", a pesar de ser más mitológica que pastoril, no tiene tantas reminiscencias de nuestro mito. Pero puede señalarse una pequeña con todos los elementos necesarios: la música y la naturaleza que se conmueve ante ella:

"Y de una voz dulcísima llevado
que **serenaba cielo, mar y viento**," (v. 41-2)

Para no sobrecargar el texto de citas sólo señalaré una última en la Égloga VII, "Glauco", por su originalidad. Traslada el tópico de la Naturaleza amansada por el dolor o canto del hombre a un escenario marino, el del dios Glauco. Allí los que escuchan no son fieras ni aves, sino delfines y focas:

120 "Llora el sagrado Glauco, y a su llanto,
 los detenidos y pasmados vientos
 hacen un son doliente y lamentable;
 los delfines y focas con atentos
 oídos escuchaban el quebranto
125 del espíritu triste y miserable."

Tras este resumen apretado de citas, concluiré las páginas dedicadas a Francisco de la Torre tratando de estudiar lo que hemos denominado "materia órfica", de la misma manera que antes hemos hecho con Hernando de Acuña. Después de un análisis detallado de la poesía de quien ya adelantamos una peculiar unión con la Naturaleza, podemos decir que no son los mismos elementos de ésta los que reaccionan ante los estímulos del canto o del dolor humano. Los dos que aparecen con más frecuencia son el viento y el río. El primero no estaba presente en Acuña ni en

otros poetas, a no ser en la "Ode ad florem Gnidi" de Garcilaso, en la que parece haberse inspirado el poeta. Hemos contabilizado nueve menciones al viento, generalmente así denominado, aunque también como "aire". Su reacción suele ser la de pararse, lo que se expresa poéticamente con la fórmula petrarquista y garcilasiana "serenarse", o "amansarse", "detenerse" o "sostener su braveza". Precisamente la "braveza" aparece mucho para expresar la idea contraria: el viento a veces reacciona "embraveciéndose", "encendiéndose". El río, que se cita diez veces en este muestreo¹²⁰ al igual que el viento, puede "detener su corriente", o "embravecerse", "estremecerse", o también "repetir el nombre de la amada".

Otros elementos originales en este poeta, por su unión particularmente intensa con la noche, son el cielo, denominado "elemento del albergue divino" que reacciona "turbándose"; o algo bastante inconcreto, "los espíritus vitales", especie de nubes portadoras de los rayos, que "suspenden" su acción. De la Torre se muestra amigo de los grandes escenarios naturales, vientos y ríos, cielo y nubes. Se separa así de los tópicos del paisaje pastoril, como ha estudiado Gethin Hughes¹²¹.

El mar también está presente "refrenando su ira"; el aura, deteniéndose; los "elementos enemigos" o "fieros elementos", en una peculiar e inconcreta genealización, serenándose; las selvas, montes o prados se "coloran", "resuenan"; los peñascos se ablandan; y, por último, los seres vivos, entre los que no se

encuentran los árboles, pero sí los animales: más concretamente, las aves y, algo muy original que ya hemos comentado, "delfines y focas".

El agente que provoca todos estos cataclismos cósmicos es de nuevo la música, generalmente la voz humana (o de las sirenas, o del dios Glauco), acompañada de la lira. Pero también el llanto, la belleza de la mujer y, como elemento nuevo, la muerte de alguno de los amantes.

7. Fernando de Herrera:

Fernando de Herrera (h. 1534-1597) no es uno más de la larga nómina de ingenios del XVI. Se trata quizá de la segunda cumbre poética del siglo, renovador de la lengua literaria a la que elevó a alturas sólo superadas años después por otro poeta andaluz, Luis de Góngora. Mereció ser comparado con los grandes poetas míticos en el soneto que le dedicó el ilustrísimo señor marqués de Tarifa, primero de los que constan en los preliminares de la edición de Algunas obras...:

**"La cítara suave y voz doliente
d'aquel que osó baxar al reino oscuro,
i subir a la luz del aire puro
a quien perdió con ánimo impaciente;
i la que juntar pudo en alta frente
las duras piedras al tebano muro;
i la qu'en el veloz delfín seguro
sacó libre a Arión del mal presente;
al nuevo son de tu dorada lira
se rinden con invidia, ¡ô clara gloria,
Fernando, i onra del Esperio suelo!
Dichoso tú, en quien vivo Febo espira;
i yo, pues vivir hazes mi memoria
igual al curso del eterno cielo."**

No se menciona simplemente a Orfeo por su nombre, sino que, además, se recuerdan los principales rasgos de su historia: la música, la bajada al Infierno, la pérdida de Eurídice. Junto a Orfeo se tienen en cuenta a los otros dos cantores míticos griegos, Anfión y Arión. Todo ello se utiliza para la alabanza del propio Fernando de Herrera por parte de un gran personaje de la época. Dentro del tópico de equiparar a un poeta con los vates de la Antigüedad, este panegírico resulta algo más interesante porque, además de su elaboración poética, demuestra la valoración que de Herrera tenían sus contemporáneos.

Herrera, poeta, preceptista, editor, gran amante de la cultura clásica¹²², conoce el mito órfico y lo reelabora en su obra. De esto vamos a tratar en las páginas que siguen, pero previamente intentaremos delinear algunos trazos más generales sobre el contenido mitológico de su obra. Sabemos que de joven tradujo De raptu Proserpinae de Claudiano, perdida al igual que su Gigantomaquia. No compuso ninguna fábula mitológica, pero sí usó este material en sus poemas. Gran admirador de las Metamorfosis de Ovidio, utiliza también como fuente a Virgilio y a los principales mitógrafos.

Suzanne Guillou-Varga, en la obra ya citada a propósito de Garcilaso, dedica la mitad de su segundo tomo a la presencia de la mitología en el poeta sevillano. Cuantitativamente -nos señala- esta presencia asciende a cuatro quintas partes: de 471 poemas, 367 contienen algún nombre mitológico. La densidad de

contenido mitológico no depende de la longitud del poema, ya que sus sonetos son los que alcanzan una mayor.

En la poesía de Herrera¹²³ encontramos abundantes referencias al cantor de Tracia, Orfeo. La primera se incluye en la "Égloga Salicio". Los pastores Alcón y Tirsis recuerdan, con un canto amebico en tercetos encadenados, la muerte de un tercero, Salicio. El primero se lamenta y exhorta a la naturaleza para que lllore con él:

114 "Nunca sintió, mezclada con Alfeo,
 Aretusa en sus ondas tal gemido
 ni el Ebro por la muerte de su Orfeo"

Pero el segundo pide a los árboles, ríos y animales que dejen las lágrimas y construyan un túmulo para eternizar su memoria:

200 "Por ti al Tajo dará el nombre i vitoria
 el puro Eurotas i el nevoso Ebro,
 que refiere d'Orfeo la memoria;"

Entre los elementos de la naturaleza que se increpan en uno y otro canto, aparece el río de la Tracia, Hebro, y siempre asociado al más famoso de los tracios: el cantor Orfeo. En el primer fragmento, coincidiendo con el tono luctuoso, se recuerda la muerte de Orfeo, cuya cabeza parlante arrastró el Hebro tras su despedazamiento. En el segundo, en cambio, se destaca la fama que ha inmortalizado al poeta. El nombre de Salicio lo repetirán las ondas de los ríos en eterno eco, y entre ellos las del Hebro, al igual que hicieron con el de Eurídice, al ser invocado por la cabeza de Orfeo.

En esta composición, Herrera honra la memoria de Garcilaso muerto, pero no quedan en toda ella ecos de sus poemas, al contrario que Boscán en el soneto dedicado al mismo Garcilaso o Vadillo en el dirigido a la muerte de Cetina¹²⁴. En esto consistía la mayor honra que en el Renacimiento consagraban los poetas a un vate desaparecido: dedicarles elegías encajando los versos del difunto. Y este recurso no era desconocido al propio Herrera pues lo utiliza en las respuestas que en las rimas le da a Barahona de Soto.

Pero podemos preguntarnos si, en esta composición dedicada a Garcilaso y donde aparece dos veces la mención a Orfeo, además se toma también del toledano su visión de este mito o se hallan ecos de la misma. La alusión mítica es muy breve pero el llanto del Hebro no se encuentra en Garcilaso, aunque sí la imagen recurrente de sus aguas llevando la cabeza del vate y su lengua fría y yerta recordando a la amada. La segunda nota acerca de la fama de Orfeo gracias al eco de las olas no aparece en Garcilaso. Esta idea de la inmortalidad se proyecta en Garcilaso fundamentalmente en el nombre y cualidades de la amada.

En otra composición dedicada a un poeta amigo, la Elegía I, incluida en la edición de Algunas obras de Fernando de Herrera de 1582, se menciona de nuevo el poeta por antonomasia, Orfeo.

90 "El tracio amante, a cuya dulce quexa
 el severo Plutón, enternecido,
 buelve aquella qu'en sombra dél s'alexa,
 cuando en el frío Ródope, i tendido
 yugo del alto i áspero Pangeo,

cantó llorando, con dolor perdido,
 i traxo al son del número febeo
 95 las peñas, fieras i árboles mesclados,
 i atento el coro que bañó el Olmeo,
 con inmortales versos i sagrados
 en l'ascondida niebla refería
 los principios del mundo començados:
 100 el Sol ardiente, Cintia blanca i fría,
 los celestiales giros, i belleza
 de l'alta, inmensa luz, i l'armonía;
 i, arrebatado en la mayor grandeza,
 del tenebroso cerco reluziente
 105 cantó el ardor profundo, i su riqueza;
 mas porqu'el mortal ánimo doliente,
 indino de sentir su hermosura,
 s'ofuscava en aquella luz presente,
 con otra voz menos ecelsa i pura,
 110 pero sublime, i que rudeza umana
 desdeña, i sólo la virtud procura,
 bolvió a sonar la lira soberana,
 onrando a quien la bella Melpomene,
 lexos de tanta multitud profana,
 115 con blandos ojos mira, i lo sostiene
 en alteza, do nunca verse puede
 el gran varón que su favor no tiene".

En este fragmento de la Elegía que Herrera dedica a Camoens¹²⁵, el poeta deja sus quejas de amor para ofrecer a su amigo dolido una "pequeña muestra" de su arte. Introduce entonces un poema dentro de su elegía -en una original construcción de cajas chinas o poema dentro del poema- en el que hace un recorrido por los grandes vates clásicos y modernos, tanto épicos como líricos: Orfeo, Homero, Virgilio, Tíbulo, Petrarca y Garcilaso. A ellos, Herrera quiere unir el nombre de Camoens.

El primero de los poetas al que se refiere, sin mencionar su nombre, es el cantor de origen mítico: Orfeo. Sobre su historia se recuerda en el primer terceto, de una forma rápida, el rescate de Eurídice y su inmediata nueva pérdida. El lector

ha de conocer perfectamente los detalles del relato ovidiano, pues no se explicitan los nombres de los dos amantes, ni su condición de esposos, ni la intervención de la música en el rescate, ni la imposición de no mirarse rota, con posterioridad, por la curiosidad de Orfeo.

En las cinco estrofas siguientes, se recuerda el canto órfico posterior al retorno de Orfeo al mundo de los vivos. Se localiza geográficamente por medio de los dos montes más célebres de la Tracia: el Ródope y el Pangeo (mencionados juntos en Virgilio: Geórg., IV, v. 461-2). A la música de Orfeo se alude por la expresión "número febeo", que responde a la concepción de la música como armonía numérica, atribuyéndola a Febo, dios de las artes y padre de Orfeo según algunas versiones. Se describe su acción catártica en la naturaleza -"peñas, fieras i árboles"- . Junto a Orfeo se presentan las musas, "coro que bañó el Olmeo", dato que altera las principales versiones clásicas. Como en Apolonio de Rodas (I, v. 490-510), Orfeo presta su voz para entonar una cosmogonía: "los principios del mundo comenzados". Estos son el sol y la luna, de cuyos movimientos se destaca su "armonía" y "belleza", y el Hades, del que puede hablar porque viene de allí. Todo ello se describe con un vocabulario en el que abundan las referencias al elemento fuego o luz, como expresión máxima dentro de la particular imaginería herreriana de lo absoluto y del amor, personificado aquí -trágicamente- por Orfeo y Eurídice.

Además, en el resto de las estrofas del fragmento estudiado, se relata el cambio de tono "leviore lyra" de los cantos de Orfeo, a imitación de lo que hace él mismo en Ovidio: (Met. X, v. 150-4). El vate tracio, entonces, "bolvió a sonar la lira soberana" para alabar a los grandes poetas que la musa Melpomene "con blandos ojos mira" y que, a su muerte, "dio a la gloria de la inmortalidad": Homero, Virgilio, Tíbulo, Petrarca y Garcilaso, a quienes se unirá ahora Camoens.

Este fragmento que acabamos de comentar puede ponerse en relación con los versos 11-35 de la famosa "Oda a Don Juan de Austria", por la presencia de otra cosmogonía telúrica cantada por Orfeo, al que no nombra, y por las musas:

"en la celeste cumbre
 es fama que, con dulce voz, presente
 Febo, autor de la lumbre,
 cantó suävemente,
 15 rebuelto en oro la encrespada frente.
 La sonora armonía
 suspende atento al inmortal Senado;
 i el cielo, que movía
 su curso arrebatado,
 20 se reparava al canto consagrado.
 Halagava el sonido
 al alto i bravo mar i airado viento,
 su furor encogido,
 i con divino aliento
 25 las Musas consonavan a su intento.
 Cantava la vitoria
 del cielo, i el orror i l'aspereza
 que les dio mayor gloria,
 temiendo la crueza
 30 de la Titania estirpe i su bruteza.
 Cantava el rayo fiero,
 i de Minerva la vibrada lança,
 del rei del mar ligero
 la terrible pujança,
 35 i del Ercúleo braço la vengança."

Parece recoger aquí Herrera su tema favorito de la lucha entre Titanes y Gigantes, argumento de su perdida Gigantomaquia, para sublimar la memoria de Don Juan de Austria y de sus victorias en las Alpujarras contra los moriscos. De nuevo encontramos la voz de un personaje que, acompañado del coro de las Musas, entona una cosmogonía sobre las antiguas luchas entre los Gigantes griegos y cuya identidad deducimos que le corresponde a Orfeo. Se sucede -aquí y en el resto de la Oda- la terminología con connotaciones tanto de fuego como de luz, definitorias de la poesía del sevillano. Se cierra la composición con el recuerdo de la famosa lira de Orfeo:

"Así la Lira suena,
 i Iove el canto afirma, i s'estremece
 sacudido i resuena
 el cielo, i resplandece,
 145 i Mavorte medroso s'oscurece."

En el hermoso soneto XXIII:

"En la oscura tiniebla del olvido
 i fría sombra do tu luz no alcança,
 Amor, me tiene puesto sin mudança
 este fiero desdén aborrecido.
 5 Porque, de su crueza perseguido,
 hecho mísero exemplo de vengança,
 del todo desampare la esperança
 de bolver al favor i al bien perdido.
 Tú que sabes mi fe i oyes mi llanto,
 10 rompe las nieblas con tu ardiente fuego,
 i tórnam'a la dulce suerte mía.
 Más, ¡ô, si oyese yo tal vez el canto
 de mi enemiga, que saldría luego
 a la pura región de l'alegría!"

el poeta se siente en el Infierno -"la oscura tiniebla"- porque ella le desdeña. Para salir de él necesita la piedad de su amada,

traducida en fuego y en canción. El primero encenderá "las nieblas" donde se halla el poeta. El segundo hará que, como Eurídice con el canto de Orfeo, el poeta pueda salir "a la pura región de l'alegría". Luz y música son las armas que la amada puede usar para redimir al atormentado poeta de su muerte, el olvido del amor.

Si comparamos este soneto con el número XV de Garcilaso¹²⁶, ya estudiado aquí, veremos el distinto tratamiento que hacen los dos grandes poetas de este mito. En el siguiente cuadro sinóptico se esquematizan los principales elementos de la conocida historia:

	Garcilaso	Herrera
Eurídice	"el que se llora por perdido"	"me tiene puesto"
causa de la muerte	"un coraçon endurecido"	"fiero desdén aborrecido"
Hades	"mi trabajosa vida"	"oscura tiniebla del olvido"
Orfeo	"boz" (de él)	"tu ardiente fuego, canto de mi enemiga"

En ambos sonetos alguien se consume en el infierno, víctima del dolor supremo, el desdén de la amada: "coraçón endurecido" <-> "olvido... fiero desdén... crueza... venganza". Este condenado, trasunto de Eurídice, en ambos casos es el poeta. Garcilaso lo expresa mediante un juego de palabras con el propio mito de Orfeo: "perder algo" / "perderse a sí mismo", y Herrera más directamente: "Amor me tiene puesto". El Hades se indica en

Garcilaso sin metáforas: su propia vida "en miseria y lágrimas pasada" es su infierno. En Herrera se usa repetidas veces la metáfora de la oscuridad frente a la Luz, la amada por antonomasia: "oscura tiniebla", "fría sombra", "nieblas". Pero el Orfeo al que acude el condenado para su salvación es distinto en los dos casos: en Garcilaso -que ha renunciado por completo ya a ella, a quien ni se dirige ni espera ya- se identifica con su propia voz quejosa y lastimera, pero -y he aquí la novedad- en Herrera se refiere a la amada. Éste se atreve a pedirle que sea su Orfeo a través del fuego de su luz y del canto, elemento éste más acorde con el mito.

A pesar de tan encendido amor, como el expresado en este soneto, la concepción herrreriana del mismo dista de la de Petrarca y Garcilaso. Su petrarquismo no es vital sino meramente formal: ordena narrativa, no cronológicamente, sus composiciones en Algunas obras; alterna los poemas amorosos con los de tema distinto y las formas métricas entre sí; su amada será única. Pero no concibe que, tras la muerte de Leonor en 1581, pueda él rescatarla por medio de la palabra poética, como a Eurídice las voces de Orfeo nombrándola, y como hacen Petrarca con la identificación de su Laura con la "laurea" poética alcanzada en su coronación¹²⁷, y Garcilaso mediante su personal fusión mítica con el vate tracio. La poesía de Herrera nacía de una labor "científica" pero no de la vida¹²⁸.

Pero aún se observan más posibles reminiscencias del mito

de Orfeo en la poesía amorosa del sevillano. Para ello tenemos que tratar de introducir la compleja imaginería herrreriana en torno a la Luz y Fuego de la amada. El poeta crea un nuevo mito, en el que Ella es la Luz (unas veces aparece como Sol¹²⁹, como Luna o Diana¹³⁰, como Estrella¹³¹, como Aurora¹³², como Venus¹³³) que tiende sus rayos, "espíritus d'Amor", a través fundamentalmente de sus ojos, al amante: "El rayo que salió de vuestros ojos / puso su fuerza en abrasar mi alma"¹³⁴. Esto produce varios efectos, expresados por el poeta a través de mitos conocidos.

Por un lado, el fuego que esta visión le enciende le lleva a atreverse a las mayores audacias, representadas por un vuelo hacia la Luz, el Sol, como Icaro¹³⁵ o Faetón¹³⁶, o mediante la realización de portentosas hazañas, como Sísifo¹³⁷, Atlas¹³⁸ o Hercules¹³⁹. Si, en vez de amor, los ojos despiden desdén, el amante se despeña en una caída irremediable, también como Icaro o Faetón, Sísifo o Atlas, pagando cara su osadía, aunque, cual nueva Fénix, renazca siempre de sus cenizas¹⁴⁰.

Pero, por otro lado, Herrera al mirar a la amada, a la Luz, le otorga la belleza más suprema, el ser poesía. Esa mirada de él, que expresa simbólicamente el acto de escribir por el que ella cobra eternidad y perfección, se puede relacionar con la torpe e imprudente de Orfeo al volver del infierno, causa de su definitiva pérdida. Lo que en uno -el poeta real- supone suprema perfección y vida, en otro -el mítico- es perdición.

Entre los poemas que expresan ese triunfo poético de Herrera, destacan los tercetos del soneto XXXVI: "LLevarme puede bien la suerte mía":

"I no podrá mi áspero tormento,
i el inmenso dolor que temo tanto,
turbarm'un solo punto de mi gloria;
qu'en medio de mi grave sentimiento,
de mi ielo i mi llama, alegre canto
de mi dichoso mal la rica istoria"

En la Canción IIII, que ya hemos mencionado por su empleo de todos los elementos luminosos a los que se asimila la amada, se usa la mitología como elemento espacial que sitúa la acción. En la descripción del "locus amoenus" se acude a perífrasis mitológicas que mantienen la tensión del poema y su clima fogoso y cósmico. En el caso de Orfeo, que no falta en este elenco junto a los también familiares Atlas y Prometeo, se dice:

80 "El alto monte verde
 que de Palas es gloria,
 sintiendo en sí los pies de su señora,
 su tristeza ya pierde,
 i le da la vitoria
 aquel do Prometeo gime i llora,
85 **i donde la sonora**
 lira de Tracia espira,
 el sagrado Elicona
 con florida corona,
 i do Atlante del peso no respira,
90 pues su cumbre sostiene
 la belleza qu'el cielo en tierra tiene."

Del mito se recuerda un sólo detalle, pero muy revelador: la catasterización de la lira del vate tras su trágica muerte. Con ello se alude a una constelación de estrellas, otro elemento susceptible de asimilar con las nociones de fuego y luz, tan

significativas para Herrera.

Acabamos así con las referencias al mito de Orfeo en la obra de Herrera que son verdaderamente funcionales dentro de su universo poético. Podemos clasificarlas en dos grupos: las enmarcadas dentro del papel de Orfeo como sacerdote inspirado que transmite a la humanidad portentosas cosmogonías; y las que, en un plano mucho más personal, se imbrican en el mundo poético, luminoso y ardiente, del gran poeta.

Citaremos a continuación otras presencias de Orfeo en la obra del sevillano. Son, sin embargo, meros recursos, muy al uso en la época, de ornamentación o panegírico.

La Elegía V del libro I de Versos de Fernando de Herrera emendados i divididos por él en tres libros aporta una nueva mención a Orfeo, en la que, en breve trazo, el poeta pondera la belleza de un canto dolorido, comparándolo con la música de Orfeo y de Febo:

"Los ojos que son luz de l'alma mía
 úmidos vi tornarse con lamento,
 la púrpura bañando i nieve fría.
 Vn tierno i congoxoso sentimiento,
 con suspiros forçado, fatigava
 el pecho donde inspira Amor su aliento.
 A la armonía i llanto atento estava
 el aire, suspendido el alto cielo,
 i a mí, junto con ella, se quexava.
 ¿Cuándo oyó tan suave canto el suelo,
aunque tenga de Orfeo la memoria,
 i de Febo, cubierto en mortal velo?..."

Igualmente breve y con el mismo grado menor de personalización poética, es la cita a Orfeo incluída en el soneto

XXXIIX del Libro II. Este poema va dirigido a la divinidad de un río, solicitando una repetición del canto, para alivio de su dolor, como un nuevo Hebro que acogiera la cabeza del ya difunto Orfeo y la lira, aún constantes, pese a la muerte, en la invocación de la amada Eurídice:

"Profundo i luengo, eterno i sacro río,
qu'el ancho curso tuyo i grande frente
mesclas en el mar hondo d'occidente,
i, en él junto, el amargo llanto mío.
5 De mi desseo vano, en quien porfío,
d'esperança i remedio siempre ausente,
en esta soledad, por tu corriente,
hago ocasión a nuevo desvarío.
Tú, si d'el canto mío un tiempo oíste
10 el tierno son, aunque mayor qu'el Ebro,
-¡i yo cuánto menor qu'el claro Orfeo!-,
admite'n estas ondas mi voz triste,
que serás, en los males que celebro,
sólo mi Pimpla i mi castalio Olmeo."

Si pasamos a las menciones panegíricas, tenemos que citar el Soneto a Juan Sanches Çumeta, donde se lee:

"Çumeta, vuestra noble y dulce lira,
a quien dará ventaja la de Orfeo,
de nuestro Duque cantará el trofeo
y la virtud que Marte en él inspira.
5 Porque la mía, débil, aún no espira
en gloria del amor como desseo,
y en él consumo el tiempo yo, y no ueo
más blando su desdén, menor su yra.
El nombre que me da el soberuio canto
10 convertid en vos mismo, y los despojos
cantad, y las hazañas y memoria.
Que yo tengo la lyra hecha al llanto,
y sólo suena en honrra de los ojos
y del cabello que robó su gloria."

Como decíamos, y puede comprobarse, nos hallamos ante una pura referencia ornamental, dentro de un soneto panegírico dedicado a un poeta, proverbialmente asimilados al poeta mítico:

Orfeo. El Soneto a Francisco Pacheco de nuevo responde a la misma funcionalidad panegírica. Pero no es Pacheco quien se equipara al héroe mítico, sino el propio Herrera. Afirma que el río Betis sepultaría la fama del primero, a no ser por la memoria del segundo -cual "nueuo Orfeo"- que lo recordará siempre. Así el eco del mito se prolonga hasta el final del soneto:

"De flores çifne, Betys, tu corriente,
 más fresco y deleytoso que Peneo,
pues en tu gloria canta vn nueuo Orfeo
 y a tu onrra inclina el Tebro la alta frente.
 5 Oyrá tu nombre el lúcido Oriente
 y el esparzido piélagó Eritreo;
 perlas el Indo, olores el Sabeo
 darán en tu memoria al Oçidente.
 La vrna de cristal, con letras de oro,
 10 descubre en tu perpetua y clara gloria,
 murmurando en sus ondas estendido:
 "Mis aguas -dize-, oliuas y tesoro
 el tiempo sepultara en el oluido,
 a no ilustrar Pacheco mi memoria""

La Canción III del Libro III recuerda el poder de la música de Orfeo que consiguió revocar las leyes del "reino inesorable", para tratar de ensalzar las cualidades de un tal Luis Cristóbal Ponce de León:

105 "Vuestro valor, vuestro ánimo prudente,
 en vna i otra suerte siempre entero,
 el amor de virtud firme i constante,
 no sufre que su ímpetu ligero
 el tiempo contra vos muestre inclemente,
 110 ni qu'el fatal olvido s'adelante;
antes piden que cante
en onra vuestra aquel süave Orfeo
que revocó d'el reino inesorable
su esposa, i que de vos contino hable,
 115 con grave lira, el escritor dirceo,
 i buele vuestra luz hasta l'Aurora,
 dende los fines de Favonio i Flora".

El Soneto XXXIV del Libro III va dirigido al mismo personaje, y de nuevo se ansían los poderes de Orfeo para, superado el dolor de su muerte, vencer la envidia y lograr también un triunfo sobre el tiempo a través de la fama:

5 "Aunqu'el dolor que l'alma triste oprime
 no dexa respirar al buen desseo,
 si tal vez descargando el peso veo,
 i el duro afán, que menos me lastime,
 10 podrá ser, por ventura, que s'estime
 mi canto igual con el d'el tracio Orfeo,
 i qu'el sacro furor d'el gran Timbreo
 en la celeste cumbre me sublime.
 Entonces, cuando ya vencida incline
 10 la invidia, entre los pocos que sostiene,
 mostrará vuestro nombre la Memoria.
 I allí el valor i el corazón insine
 vuestro onrarán las musas d'Ipocrene,
 ¡d'el esperio León ô ecelsa gloria!"

Otro capítulo interesante se refiere a las imitaciones y traducciones de Herrera donde aparece Orfeo. El siguiente fragmento de la Canción VI del Libro III:

80 "¿Qué no pudiera'l fin mover mi llanto,
 si otro con menor causa mover pudo
 el negro lago i sombras d'el espanto?
 Oyóse su requesta.
 Náufrago, temo el piélagos sañado.
 Pero no era sazón de quejas ésta,
 en ocasión tan grave i tan molesta.

recuerda muchísimo al segundo cuarteto del ya tantas veces traído a colación Soneto XV de Garcilaso:

5 si convirtieron a escuchar su llanto
 los fieros tigres y peñascos fríos;
 si, en fin, con menos casos que los míos
 bajaron a los reinos del espanto:

pues vemos que repite las palabras-rima: "llanto" "espanto" y copia el esquema argumental: "menor causa" <-> "menos casos" que

los míos movieron "sombras del espanto" <->, hicieron bajar a los "reinos del espanto".

La traducción debida a Herrera de la Elegía de Fracastoro a la muerte de Marco Antonio de la Torre¹⁴¹ reza:

"mas despues Bato qu'el poeta Tracio
 grande tiempo buscò, i lloró gran tiempo
 a su perdida Eurídice robada,
 con nada consolar mas sus cuidados
 90 pudo, que con el blando canto i ciencia,
 siempre, o errasse de Rodope'n las selvas
 altas, o en ondas d'Estrimon desierto,
 l'acompañó la Musa, siempre al ombro
 pendio la eburnea lira, diestra en numeros,
 95 el siempre contemplava el orbe inmenso,
 i el ornato del orbe i las estrellas
 con puras lumbres, i los grandes mares
 vastos montes, i ríos sin sosiego,
 i todo quanto al fin páre la tierra
 100 cuyo tenor con lei cierta advirtiendó,
 poco a poco sintió a su cara Eurídice,
 borrar sel'en olvido, i en vn gozo
 mudar la mente triste tanto puede
 la forma de las cosas presentadas
 105 ablandar i mover todos los ánimos!"

Recrea el tiempo posterior al descenso al Infierno de Orfeo y su regreso y, de forma bastante libre respecto a la tradición antigua, lo muestra dedicado al estudio y a la contemplación del universo acompañado de una Musa. Todo ello logra curarle de su añoranza por Eurídice hasta el más completo olvido de ella.

Además de su poesía, Fernando de Herrera realiza una labor fundamental como editor de textos. Ya hablamos de sus comentarios a Garcilaso, al ocuparnos de la poesía de este último¹⁴². En sus Anotaciones Herrera trata del mito de Orfeo al reseñar las principales ocasiones en que Garcilaso alude a él. El excursus

más largo y denso, como es previsible, acompaña a las estrofas donde la ninfa Filódoce teje el tapiz de la muerte de Eurídice y la reacción de Orfeo (Égloga III, v. 121-44). Herrera aclara la identidad de los protagonistas y de los elementos geográficos que enmarcan su historia. Tras narrar el suceso, apoyándose en muchas fuentes antiguas, y transmitir la interpretación alegórica de tradición medieval, Herrera cita algunos fragmentos de poemas de antiguos y modernos donde se recrea el mito. Entre los antiguos se encuentran Marulo, Virgilio y Fausto Sabeo, acompañados respectivamente de las versiones al castellano de Barahona de Soto, la suya propia y Francisco de Medina, aparte de dos versos de Mena y de casi todo el fragmento de la Elegía de Hurtado de Mendoza a Dña. Marina de Aragón, según vimos.

De entre todas estas citas, recordemos sólo la versión dada por Herrera al fragmento del libro IV de las Geórgicas, pues es la única atribuida a él. Con modestia y para mostrarla a los que no saben latín, Herrera se atreve al "sacrilegio" de traducir al maestro Virgilio. El texto ya lo analizamos, al compararlo con el que el mitógrafo Baltasar de Vitoria incluirá en el posterior Teatro de los dioses de la gentilidad, obra que tanto debe a las Anotaciones.

"Ante los pies la ponzoñosa sierpe,
que en la ribera estaba, en la alta hierba
no vio la Ninfa, que morir debía.
Mas el coro igual suyo de las Driadas
hincheron con clamor los altos montes,
y las cumbres de Ródope lloraron,
el Pangeo alto, y tierra belicosa

de Reso, y Getas, y Ebro, y Oritia.
 Él su doliente amor en dulce cítara
 consolando, cantaba en la ribera
 sola consigo, a ti su dulce esposa,
 a ti viniendo el día, a ti partiendo.
 Entró también de Ténaro en las cuevas,
 altas bocas y pasos del infierno,
 y el bosque oscuro con el negro miedo.
 Y a los manes llegó, y al rey tremendo,
 y aquellos corazones no enseñados
 por los humanos ruegos a amansarse.
 Vuelta venía a la región superna
 Eurídice, siguiendo el paso suyo
 (que dado les había esta ley Prosérpina),
 cuando engañó al amante no bien cauto
 súbito error de perdonarse digno,
 si algo supieran perdonar los manes;
 paró, y casi en la lumbre ya a su Eurídice
 miró, do fue todo el trabajo vano,
 y del cruel tirano los conciertos
 rotos...
 ...ni lo dejó el portero del infierno
 más pasar la laguna allí presente.

Dicen que sin cesar él siete meses,
 todos debajo de un excelsa peña,
 lloró a las ondas de Estrimón desierto".

No queremos acabar estas breves notas sobre Orfeo en Fernando de Herrera sin ejemplificar el tratamiento de la que hemos llamado "materia órfica" por parte del poeta.

En la Elegía III: "No baños en el mar sagrado i cano," se invoca al río con esta petición:

15 "Sossiega el curso tú, profundo río;
 oye mi gloria, pues también oíste
 mis queexas en tu puro assiento frío."

petición que en un orden natural no se explica y que remite a la acción catártica de la música de Orfeo en el curso del río.

En la Canción II: "Si alguna vez mi pena", dirigida a la lira, vuelve a repetirse el tópico de las aguas del río detenidas

ante la belleza de una canción:25

30 "A la grandeza vuestra
no ofenda el rudo son de osada lira,
que en lo poco que muestra,
glorioso Fernando,
aunque desnuda de destreza espira,
el curso refrenando
el sacro Esperio río
mil vezes se detuvo al canto mío."

Aquí el recuerdo de Orfeo se explicita quizás más, si leemos atentamente toda la composición. El poeta va recorriendo los distintos númenes que podrían inspirar su lira: Marte no, pues no va a tratar de asunto bélico; las Musas y Orfeo sí, al centrarse en las virtudes y el Amor del Marqués de Tarifa, destinatario del poema.

Pero quizá la composición que en sí, y toda ella, expresa mejor el clima de comunión entre la Naturaleza y el poeta es el soneto XXIIII:

5 "Oye tú solo, eterno i sacro río,
el grave i mustio son de mi lamento,
i mesclado en tu grande crecimiento,
lleva al padre Nereo el llanto mío.
Los suspiros ardientes que a ti envío,
antes que los derrame leve viento,
acoge en tu sonante movimiento,
porqu s'asconda en ti mi desvarío.
10 No sean más testigos de mi pena
los árboles, las peñas, que solían
responder i quexars'a a mi gemido.
I en estas ondas i corriente llena,
a quien vencer mis lágrimas porfían,
viva siempre mi mal i amor crecido."

En ella vemos, dentro del ideal renacentista de la Edad de Oro, la inclusión del río como centro espacial de la misma¹⁴³, con la tópica invocación al Padre Río, la referencia a la crecida

de su curso por las lágrimas que vierte el poeta, a los suspiros que se lleva entre sus olas (lo que está muy cercano a las voces de la cabeza desgajada de Orfeo que sigue llamando a Eurídice), y, por último, la mención a árboles y peñas como testigos del dolor del poeta. Estos dos elementos, si bien en actitud mucho más activa y "sobrenatural", son esenciales al mito de Orfeo.

En relación a este poeta, señalaremos que Cristóbal Mosquera de Figueroa escribió una égloga, atribuida en algunas ediciones al poeta sevillano. Herrera le contestó con una elegía: "Se puede dar lugar a mi tormento". La égloga, escrita hacia 1567 en Sevilla tras haber dejado a su amada Cintia en Salamanca, comienza aludiendo al mito de Orfeo:

"Paçed, mis vacas, junto al claro río,
 mientras yo, en su ribera recostado,
 aora quel suaue y blando aliento
 del zéfiro se mueue sossegado,
 5 canto la gloria y bien del amor mío
 con amoroso y lastimado açento.
 Sabrá mi pensamiento
 Betis, qual supo Tormes,
 y ambos serán conformes
 10 **resonando mi gloria y bien, y en tanto,**
las ondas paren a mi alegre canto,
 pues sólo glorias cantaré y despojos,
 por no acabar en llanto
 estos mis tristes y cansados ojos."

El poeta continua recordando, con la ayuda de casi todos los tópicos de la literatura bucólica, el pasado feliz en las riberas del Tormes junto a Cintia. En un momento determinado la naturaleza responde con el eco de sus voces llamando a Cintia, como Orfeo hacía con Eurídice o Nemoroso con Elisa:

"por ti mi mal y mi gemido embío,
 y responde a mi llanto triste el río.
 Suspiro amargamente y llamo: "¡Çintia!".
 Resuena al canto mío
 140 el monte y prado y bosque atento: "¡Çintia!".

En conclusión, tras este pequeño recorrido por la obra herrreriana, vemos que la presencia del mito de Orfeo no es ni tan numerosa ni tan significativa como en la obra de Garcilaso, si bien presenta casi todas las facetas del mítico personaje.

Se sirve de él en varios contextos similares. En primer lugar, cuando intenta recrear un contexto olímpico muy solemne, en el que se requiere, como postulaba la doctrina neoplatónica, un mediador entre la divinidad y la humanidad. Busca, así, la ayuda del sacerdote y cantor Orfeo que, con una inspirada cosmogonía o teogonía, acerque a la realidad inmediata lo sublime para, a la vez, magnificar aquella. Por eso lo introduce para alabar las hazañas de Don Juan de Austria o el arte de Camoens.

En segundo lugar y en un plano más personal, el poeta incorpora a su compleja y bien construida imaginería poética el mito de Orfeo. Rescata su alma del infierno en que lo sume el desdén de la amada o sirve como ejemplo de lo que no debe ser su mirar a la amada, que en vez de dar muerte, da inmortalidad al hacerla poesía.

En tercer lugar, el mito de Orfeo es recurso comparativo o panegírico sin más, al uso corriente en la época.

Por último, no faltan breves notas de materia órfica, es decir, de efectos maravillosos en la naturaleza a causa de la

inspiración de una música, sin necesidad de aludir para nada la figura de Orfeo.

No encontramos en Herrera una vivencia íntima como en Garcilaso ni una personal fusión mítica con la bella y trágica historia de Orfeo y Eurídice, a pesar de que en ambos puedan encontrarse experiencias similares. Pero, aún así, Orfeo vive en Herrera aunque éste no aprendiera a vivir en Orfeo.

8. Juan de Arguijo:

Es Juan de Arguijo (1567-1622)¹⁴⁴ el último poeta sevillano del grupo que tuvo en Herrera su máxima expresión. Con él acaba una práctica poética, sin continuidad en otros poetas andaluces como Góngora. Arguijo, hombre de gran fortuna y mecenas de las artes, demostró en su vida un gran amor hacia el mundo clásico, según se plasma en la decoración de su casa y en sus versos. Son muchos los mitos y personajes de la historia antigua que desfilan por sus composiciones, de los cuales procura sacar una enseñanza moral, más que materia para expresión de sus propias vivencias, si bien en sus últimas obras vayan apareciendo éstas. Desoye así la tradición poética más cercana, la de fundir la mitología con la vida, como Petrarca o Garcilaso. Por otra parte, en vez de servirse de fórmulas métricas que le pudieran proporcionar mayor hilazón en su relato, Arguijo se decanta casi siempre por el soneto.

Precisamente en esta forma estrófica dedicó cuatro composiciones al mito de Orfeo. En cada uno de ellas concentra

uno de los momentos principales del relato mítico y nos lo presenta como quien describe un cuadro, completamente desde fuera. Se abre este ciclo con el soneto titulado "A Orpheo":

"Pudo con diestra lira i dulce canto
baxar Orfeo a la región oscura,
i del dolor que eternamente dura,
el rigor suspender i el triste llanto.
De el diuino concento pudo tanto
la fuerça, i de su fe constante i pura,
que a recobrar su prenda mal segura
halló entrada en los reynos del espanto.
Venturoso amador, si no rompiera
el preceto fatal, i conseruara
el bien que con tan largo afán conquista.
Mas ordena ¡ai dolor! la suerte fiera
que cuanto con la dulce voz ganara,
buelva a perder con atrevida vista."

Se recrea aquí el descenso de Orfeo al Más Allá: en los cuartetos se condensa el momento de victoria gracias a la armonía de su lira; pero en los tercetos cambia el tono para pintar el fracaso final. Arguijo ejecuta un brillante ejercicio poético y logra que una materia archiconocida para el lector culto, se lea con gusto por el exquisito cuidado de los adjetivos, el polisíndeton y, especialmente, la musicalidad de un ritmo guiado por la concienzuda colocación de los acentos, según estudió Vranich¹⁴⁵ Pero falta en él la implicación personal. La tercera persona, que se mantiene en todo el poema, impide asomo alguno de la propia emocionalidad, pues no lo consigue tampoco la exclamación del último terceto "¡ay dolor!". Coincide esta bella frialdad de tono con la trayectoria general de Juan de Arguijo, quien, siguiendo las recomendaciones herrerianas, no quiere caer

en el subjetivismo.

Según vimos en el capítulo correspondiente, este soneto parece influir en uno anónimo que cita Baltasar de Vitoria en su Teatro de los dioses de la gentilidad. Describen los dos el mismo momento del descenso y fracaso de Orfeo, se repiten palabras-rimas y algunos sintagmas. Pero los dos se enmarcan en una tradición que va más atrás en el tiempo: la Elegía a Doña Marina de Aragón de Hurtado de Mendoza le presta la fórmula inicial "Pudo Orfeo con voz y mano diestra"; el famoso Soneto XV de Garcilaso, las palabras-rima: "llanto, canto, tanto, espanto" y el sintagma "reinos del espanto"; la traducción del Maestro Francisco de Medina del epigrama de Fausto Sabeo, referencias a la "fe ardiente y pura", a "perder por la vista".

El segundo soneto sobre Orfeo se encabeza con el mismo título del primero, pero trata un aspecto más original del mito: el doliente diálogo del vate con la Naturaleza tras el regreso a su tierra:

"Desiertas selvas, monte yerto i frío;
Ródope, qu'en el cielo tocar osas;
vosotras, de Estrimón ondas hermosas,
a quien vencer presume el llanto mío.
"Seréis testigos, largo tiempo fío,
de mi dolor i quexas lastimosas,
que en vano esparzo al aire i con piadosas
vozes al rey del lago oscuro envío".
Assí cantando llora el Tracio amante,
i a sus blandos acentos enmudece
el viento, i l'agua su corriente enfrena.
I enternecidas truecan el semblante
las fieras, corto alivio, mientras crece
del ya perdido bien la justa pena."

Los dos cuartetos contienen en estilo directo las palabras de Orfeo dirigidas a toda la Naturaleza: "selvas", "monte Ródope", "ondas", para hacerles partícipes de su dolor. Llama la atención la referencia al "rey del lago oscuro", no sólo por su hallazgo expresivo, sino por ser un detalle original respecto de las fuentes clásicas, que no especifican que Orfeo se volviera a dirigir a Plutón en su queja. Los tercetos cambian la perspectiva y el narrador comenta los prodigiosos efectos de la música en la Naturaleza: el viento y el río se calman, las fieras, ausentes hasta ahora, alteran su semblante.

El siguiente soneto, con otro título más preciso: "A Orfeo despedaçado", recoge el momento de la muerte de Orfeo:

"A ti en los versos dulce y numeroso,
o primer padre de la lira, Orfeo,
lloró por largo tiempo de Nereo
cuanto contiene el término espacioso.
A ti lloró Estrimón, a ti el fragoso
Ródope i altas cumbres de Pangeo,
a ti las Nynfas del sagrado Olmeo,
obligadas del canto generoso.
Tus diuididos miembros, no estimados
del bacanal furor que osadamente
los esparzió por el ingrato suelo,
Como a precioso don en sus sagrados
senos Ebro recoge, i la prudente
cabeça Lesbos, i la lira el cielo."

No se detiene el poeta en los aspectos macabros a que puede dar pie la escena del despedazamiento. Los cuartetos, en estructura paralelística, recrean el dolor de la Naturaleza por la muerte de su cantor. Se señalan los distintos elementos específicos de ese "término espacioso": los célebres Estrimón,

Ródope, Pangeo, Ninfas del Olmeo, es decir, lo más auténticamente tracio y literario, sin perderse en generalizaciones. Los tercetos describen el final del horrible crimen y cómo el río Hebro se lleva hacia el mar los miembros del cantor, mientras la lira se catasteriza en los cielos. Con sobriedad expresiva, se evita insistir en la crueldad de las bacantes y en su crimen. Orfeo ya ha muerto y se poetizan los momentos que siguen a esta muerte: el universal dolor y la suerte de sus miembros.

El último soneto que comentamos cierra admirablemente este ciclo órfico. Tras el tríptico anterior, que nos ha dibujado la vida y la muerte del héroe, el poeta, por fin, muestra sus sentimientos. Extiende los poderes catárticos de la música (éste es precisamente el título del soneto: "De la música") a otro cantor mítico de Grecia: Anfión y, siguiendo un esquema argumental y expositivo harto conocido desde Garcilaso¹⁴⁶ y Hurtado, se pregunta por su propio dolor:

"Si pudo de Anfión el dulce canto
 juntar las piedras del tebano muro;
 si con süave lira osó seguro
 baxar el Tracio al reino del espanto;
 Si la voz regalada pudo tanto
 que abrió las puertas de diamante duro,
 i un rato suspendió de aquel oscuro
 lugar la pena i miserable llanto;
 Si del conento la admirable fuerça
 domestica los fieros animales,
 i enfrena la corriente de los ríos:
 ¿Qué nueva pena en mi pesar s'esfuerça,
 pues con lo que descrecen otros males
 se van acrecentando más los míos?"

La prótasis condicional se alarga hasta el primer terceto,

intensificando la fuerza del climax interrogativo final, que en Garcilaso quedaba diluido por el último terceto expositivo. Se repite la estructura paralelística y anafórica ya consagrada del "Si pudo...". Se complica la escena al hacer entrar en ella a Anfión, al que sólo se dedican dos versos, frente a los nueve en que se pinta, repitiendo lo que expresaron ya los dos primeros sonetos, el descenso de Orfeo, su rescate de Eurídice y su acción en la Naturaleza. Se consigue un mayor equilibrio formal que en Garcilaso, si bien la queja del poeta, de carácter no erótico sino existencial, se presente menos creíble, aunque no menos bella.

Baltasar Gracián consideró este soneto modelo de acierto expresivo y erudición bien aplicada y, como tal, lo incluyó en su Agudeza y Arte de ingenio, (II, Discurso LIX)¹⁴⁷. Leandro Fernández de Moratín también lo seleccionó en su antología de sonetos españoles. Desde entonces ha sido tenido en gran estima por la crítica.

Además de estos cuatro impecables sonetos, Arguijo dedicó otro a un personaje de cualidades similares a las de Orfeo, Arión. En los primeros once versos se describe su célebre aventura marina y cómo su música también "suspende el viento, / i las aguas enfrena", todo ello en una bella ambientación teatral donde no faltan ninguno de los principales habitantes míticos del mar. El terceto final, recoge la tradición moralizadora del mito, que arranca de Fausto Sabeo y pasa por Alciato, consistente en

vituperar la avaricia:

"Mientras lleuado de un delfín piadoso
corta Arión el mar, suspende el viento,
i las aguas enfrena el blando acento
de la citara i canto artificioso.
5 Las Nereidas, dexando el espumoso
albergue, al dulce son de su instrumento
texen, en concertado movimiento,
festivo coro en el teatro undoso.
Thetis, Nereo i Doris con espanto
10 oyeron su armonía. Ni faltaste,
grande Neptuno; i tú, Glauco, saliste.
¡O fuerça ilustre del súaue canto!
Si la fiera cudicia no ablandaste,
ondas, vientos, delfín, dioses venciste."

Para finalizar con este poeta, anotaré brevemente unas leves presencias del mito en otras de sus composiciones. En el poema "A la muerte del hermano tercero" se compara este dolor al de Orfeo cuando perdió a su esposa:

55 "Ni con dolor tan fiero
lloró el Teuacio, músico diuino,
el caso lastimero
de su consorte, a quien el cruel destino
le traxo lamentando
60 por las seluas de Ródope uagando;

LLama la atención que se denomine a Orfeo "el Teuacio", cuando lo usual es llamarle "el tracio", por su patria. Pero ya conocemos la tradición antigua acerca del viaje de Orfeo a Egipto y su conocimiento de Moisés, motivo para la redacción de su supuesto Testamento. Así pues, aquí "el Teuacio" se refiere a la Tebas egipcia, no a la griega.

En la "Canción [a San Jacinto]" se recrea una escena en la que el protagonista podría ser Orfeo, si bien la geografía donde se desarrolla es mucho más exótica:

- 10 "gentes oygan mi voz, a cuyo acento
 sosiegue su ligero movimiento
 el indo Idaspes en su curso airado,
 el fértil Nilo, el Tibre consagrado."

Por último, nuevamente esos mágicos poderes se ponen de manifiesto en un breve fragmento del poema titulado "En la fiesta que la ciudad de Xerez hizo a los Santos Mártires Honorio, Eutichio i Esteuan":

- 35 "Y tú, diuina Euterpe, pues segura
 con tu fauor a tanto se auentura,
 mi uoz esfuerça, que a subir no alcança
 loca osadía si a tan alto empleo
 es desigual la lyra y uoz de Orfeo.
 51 (...) Suene, suene el dulcíssimo concento
 que enfrena l'agua y enmudece el viento."

9. La Fábula mitológica.

En los capítulos anteriores hemos ido viendo de forma separada el tratamiento del mito de Orfeo en algunos poetas renacentistas. Quisiera agrupar en este apartado el análisis de tres fábulas mitológicas, muy distintas en cuanto a forma e intenciones, pertenecientes a tres autores muy dispares pero a quienes aúna el mismo mito, el de Orfeo.

Al referirnos al "Leandro" de Boscán, señalábamos cómo Pedro Cáceres¹⁴⁸ le atribuía el merito, compartido con Hurtado de Mendoza, de introducir en España la materia mitológica en poemas narrativos. Siguiendo este ejemplo, proliferaron poemas que, partiendo de esa materia preexistente y conocida, ensayaban un ejercicio de "amplificatio" o "reductio" poética desde la objetividad, sin acercamiento vital.

Si bien José María de Cossío¹⁴⁹, apoyándose en el criterio neoclásico de Luzán, definía la fábula mitológica como "un género lírico de carácter híbrido" e incluía en él desde romances a poemas breves, siempre que se atuvieran a la materia mitológica, debemos considerarla como un género épico que comparte con el canto épico extenso el tono, los tópicos, la estructura, los recursos retóricos¹⁵⁰.

No pretendo trazar un panorama del desarrollo de un género que sufre alteraciones en el tiempo, pero con el análisis de las tres fábulas que siguen podremos observar tres momentos distintos en esa evolución. El portugués Sá de Miranda en medio de una égloga pastoril, la "Fabula do Mondego", introduce un excursus narrativo sobre el mito de Orfeo¹⁵¹; Sebastián de Horozco es autor de la "Fábula de Orpheo y Eurídice, su muger" en coplas reales; y Juan de Coloma escribe "La historia de Orpheo en octava rima".

a) Francisco Sá de Miranda (1481-1558) introdujo los metros italianos en Portugal, al modo de Boscán y Garcilaso en España. Junto a estrofas a la manera antigua, cultiva sonetos, canciones petrarquescas, elegías y églogas. En su égloga "Fabula do Mondego"¹⁵², escrita en castellano hacia 1528-9 y publicada por Jerónimo de Castro en 1595, trata de explicar los orígenes míticos de Mondego, el río de Coímbra. Se trata de una de las primeras fábulas etiológico-mitológicas en castellano. Relata la triste historia de un doncel llamado Diego, descendiente de

Hércules. Éste desdeña el amor pero, al penetrar en un bosque maravilloso, descubre a una ninfa que se está bañando y se enamora locamente de ella. Ella desaparece de su lado y, para mitigar su sufrimiento, Diego canta el amor de Orfeo y Eurídice. Pero tras su muerte, el hado le convierte en un río que toma su nombre de la conjunción de "Munda": "agua clara" y "Diego".

Para la historia de Diego señalaba Cossío el antecedente del Ninfale Fiesolano de Boccaccio, donde el pastor Africo y la ninfa Mensola dan nombre a los arroyos de Fiesole. Esta afirmación ha sido discutida, creemos que con razón, por Angel Crespo¹⁵³. Por otra parte, estimo que tras el pasaje de Orfeo, aunque sí haya huellas textuales, no se percibe la objetividad de la Fabula di Orfeo de Poliziano (de quien creía Cossío que procedía la injerencia del mito en la égloga y el título). Aunque anterior a las Églogas de Garcilaso en el tiempo, la "Fabula do Mondego" está más próxima a su sensibilidad por el dolor de la pérdida de la amada. Ambos poetas compartieron un mismo espíritu renacentista, como ha recordado Antonio Gallego Morell¹⁵⁴. Además, tienen en común la metamorfosis del amado en agua, como en el soneto XI garcilasiano: "o convertido en agua aquí llorando, / podréis allá despacio consolarme".

Abundando en ello, Earle, en su monografía sobre el autor portugués¹⁵⁵, indicaba que no es gratuita la interpolación y analizaba las similitudes entre la historia de Diego y la de Orfeo. Al mirar a la ninfa desnuda, Diego rompe la armonía del

bosque y es castigado por ello. Igualmente la mirada de Orfeo a Eurídice ocasiona su pérdida irremediable. Diego en su desesperación quisiera buscar a la ninfa sobre el aire o bajo la tierra, como hizo Orfeo:

220 "¿Quién me alzaría a buelo
 para qu'este aire todo
 busque y que tenga modo
 d'entrar y rebolver las aguas dentro?
 ¿Quién me abrirá caminos hasta el centro,
 que vaya siempre y nunca buelva atrás,
 por malo o bueno encuentro,
 hasta que vaya a dar donde tú estás?"

El relato del mito de Orfeo ocupa nueve estancias de catorce versos que repiten la estructura 11A 11B 11C 11B 11A 11C 7c 7d 7d 11E 11E 11F 7e 11F.

Al contrario que la de Boscán, la versión de Sá de Miranda no se construye siguiendo un único modelo. El poeta portugués elige entre varias fuentes que va reelaborando de forma personal. Dividiremos el fragmento en distintos episodios:

A. Muerte de Eurídice (v. 295-308): Sin presentar a los personajes ni referirse a su boda (que es como comienza Ovidio su narración), Sá de Miranda arranca su digresión "in medias res" y sitúa a Eurídice siendo mordida por el áspid. La causa de este accidente, de nuevo según Virgilio, es la pasión desenfrenada de Aristeo. El dolor de Orfeo lo expresa Sá de Miranda mediante una cuádruple adjetivación ("al quexoso, al solo, al lastimado, al triste"). Se sirve también de un bello recurso virgiliano, usado también en Garcilaso (Égloga III, v. 245): la invocación al

nombre de la amada y la respuesta del eco. En las Geórgicas, sin embargo, esta llamada del cantor tracio sucede al perderla por segunda vez.

295 "Huyendo al atrevido de Aristeo,
 Eurídice en el prado ponzoñoso
 mordida cae: cruel caso por cierto
 a las sus ninfas, cruel al quexoso,
 al solo, al lastimado, al triste Orfeo,
 300 qu'entre muertos la sigue, antes de muerto.
 Nunca con tal concierto
 las cuerdas mano humana
 tan dulce y tan liviana-
 mente tocó, como él, su mal cantando,
 305 como él tañiendo y Eurídice llorando;
 'Eurídice' en respuesta el valle dá,
 quando se asienta y quando
 a las lágrimas buelve, y quando va."

B. Discurso de Orfeo (v. 309-365): Las cuatro estrofas siguientes contienen el discurso de Orfeo en estilo directo. Es curioso que, alterando la lógica temporal, el largo parlamento anteceda al descenso de Orfeo al Hades, pues, si bien indica que Orfeo "entre muertos la sigue", no será hasta después de dirigirse a los Reyes del Infierno cuando el poema señale que el tracio cruzó la Estigia en la Barca de Caronte y superó la ferocidad del Cerbero.

La elaboración del discurso no resulta demasiado deudora de la pauta de Ovidio, pues, aunque contiene casi todos los elementos de aquél -justificación del descenso en el poder del Amor, no en la avaricia o lascivia; petición de un plazo mayor de vida antes de la muerte irremediable; referencia al rapto de Prosérpina-, no se imbrican de un modo tan racional y convincente

como en la magistral "peroratio" de Ovidio, ya analizada. Además, descubrimos en algunos pequeños detalles la huella de Virgilio: al invocar a las sombras y no a las divinidades del Hades, recoge el "Umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum," (v. 472); la clausula concesiva "si os mueven a piedad las cosas tristes" recuerda el "scirent si ignoscere Manes" (v. 489). Las comparaciones naturalistas (v. 329-334) parecen proceder de las de Poliziano: "Hor la tenera vite e l'uva acerba / tagliata havete colla falce dura" (v. 215-6), ya señaladas otras veces a propósito de la reelaboración de Garcilaso y Hurtado de la muerte de Eurídice:

310 "D'una merced de amor -dixo- forzado,
 si en ante tiempo me haveis ¿como fezistes
 -a vós mismas juzgar, sonbras, lo dexo,
 si os mueven a piedad las cosas tristes-
 un solo corazón a entramos dado
 partístemelo así? D'esto me quexo.
 315 Si aquel sol que atrás dexo,
 que todo ve, ver pudo
 jamas caso tan crudo,
 no tengo en nada, ni sea nada el daño.
 Amor me trae acá, trátam' engaño.
 320 Deseo, qu'esperando se consuela,
 no os parezca estraño,
 tiempo os pido, y no más, poco y que buela.
 Todo se os deve, en fin, corre a la muerte
 o cedo o tarde quanto allá aparece
 325 y el nuestro cedo o tarde a vos qu'es? Nada
 A mí que amaneciendo me anochece,
 fuéme amostrada la mi rica suerte,
 que entre vella y no ver me fué quitada.
 Ver una flor pisada
 330 primero que cogida,
 ver la fruta perdida,
 que al primer buen odor el viento estraga,
 miese del temporal o de arte maga
 tollida, es daño que la vista ciega.
 335 Mirad la cruel llaga

que os muestra Amor, por mí piadoso, y ruega.
 Que no me trae acá codicia estraña
 de los vuestros tesoros encubiertos,
 no loco atrevimiento y no maldad
 340 d'espiar los caminos y los puertos
 oscuros, qu'el gran lago Stigio baña;
 tráeme solo amor, trae piedad;
 y si tal crueldad
 en estas partes se usa
 345 que no me valga escusa,
 que no me valgan lágrimas ni ruegos,
 sombras, que os is por esos aires ciegos,
 que ya de mí la mayor parte huvistes,
 a fuegos o sosiegos,
 350 ¿porqué una no quereis, otra quesistes?
 No me lo hayais echado a presunción,
 mas a gran cuita, que me trae y guía
 d'amor forzado y de su llama buena,
 si acá de amor conocimiento había:
 355 no sé que ya desto oíme, a tal sazón
 que del gran nombre suyo oyera appena,
 allá suso se suena
 el como, donde y quando.
 Aca baxó llorando
 360 Ceres, aca buscando
 su dulce fija baxó, que satisfecha
 bolvió (siquiera en parte) desta estrecha
 pena. Respire aquí.
 Mi mal ¿que os aprovecha?
 365 Del bien ¿que os cuesta más: el no qu'el si?'"

C. Orfeo en el Hades (v. 366-393): La narración del camino de Orfeo y los efectos que va ocasionando entre los moradores del Infierno ocupa las dos siguientes estrofas. La referencia a Caronte no aparece en los dos modelos latinos y Sá de Miranda se detiene en detalles sobre la técnica de navegación de su barca. Las Furias y Cerbero se describen siguiendo el pasaje de Virgilio: "implexae crinibus angues / Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora," (v. 482-3), pero, en cambio, el catálogo de condenados no se limita a Ixión, sino que queda

completo, como el de Ovidio. A pesar de ya haber Orfeo pronunciado su discurso, se le presenta ahora visitando a los reyes del Hades y tratando con ellos del rescate. Se reitera, por medio de la sucesión asindética de tres verbos: "tañió, cantó, lloró", lo que ya ha desarrollado previamente en su discurso en estilo directo.

"Al son de las palabras piedosas
 daquella lira dulce y voz divina,
 que de su mano Amor todo acordara,
 todo entornece por donde encamina
 370 baxaron las sus crines espantosas
 las tres hermanas, blando se le para
 Caront: sin vela o vara
 pasó sin remos la barca segura,
 de fea catadura;
 375 por tres bocas uviando el can Cerbero,
 oyendo al dulce, oyendo al lastimero
 llanto, lloró dexando aquella puerta,
 de que era antes portero
 tan duro, por piedad al viento abierta.
 380 Estuvo luego queda aquella rueda
 del Centauro atrevido; las hermanas
 nietas de Belo, ninguna acudió
 al vano oficio, quedas las manzanas
 de Tántalo, la su agua estuvo queda,
 385 su sed, su hambre, todo se aquedó
 el buitre no tragó
 de Ticio las entrañas.
 Vino a las soterrañas
 casas de Pluto, palacios reales,
 390 tañió, cantó, lloró tan bien sus males,
 que Eurídice le fue dada con ley
 que en reinos infernales
 no mire atrás, ansí le plugo al Rey."

D. Segunda pérdida de Eurídice (v. 394-407): Por la desobediencia de Orfeo a la condición impuesta por Plutón, pierde a su esposa. Se desliza en esta estrofa por una vez la opinión del autor, quien acusa al imprudente Orfeo: "no se fie nadie

dél". Sin embargo, la culpa del tracio parece diluirse ya que dos veces el Amor se personifica y la reflexión final bien pudiera salir de su boca. Esta justificación de que el Amor no puede sujetarse a leyes es, como sabemos, tan antigua como Boecio: "Quis legem det amantibus? / Maior lex amor est sibi."¹⁵⁶

395 "Todo promete Amor, todo lo espera
 cumplir, pueda o no pueda. Buelve ledó,
 sigue Eurídice callada tras él.
 Ora aquel que denantes tanto miedo,
 tanto trabajo por amor venciera,
 burlólo en fin, no se fie nadie dél:
 400 boltóse a ella, y aquel
 aire oscuro abrazando,
 en vano suspirando,
 la sigue que esvanece. Amor ingrato
 juega estos juegos; no puede el contrato
 405 real quebrarse, no su ley firmada;
 dize de rato en rato:
 '¡quanto fuera mejor nunca haver nada!'"

E. Dolor de Orfeo (v. 408-421): Por fin, la última estrofa describe el trágico pesar de Orfeo tras su fracaso. Orfeo se alza en su dolor y, dirigiéndose a los Reyes del Hades, prorrumpe en angustiosos razonamientos, quejándose de la inutilidad de su viaje. La versión del mito es incompleta pues nada se dice acerca de la muerte de Orfeo y su ulterior destino. Sá de Miranda se complace en acabar bruscamente su digresión, dejándola en el momento más crítico, para engarzar así con los mismos sentimientos del doncel Diego.

410 "Echado de allá dentro, ante las puertas
 de firmes diamantes, luengamente
 maldixo aquellas cuevas y altos muros,
 la vihuela echó lexos, impaciente,
 y mil veces llamó sombras inciertas
 y aquellos dioses mil vezes oscuros:

415 -'Los dones mal seguros
 por demás alcanzados,
 en reinos nunca usados,
 -dezía- ni a merced ni a piedad
 sabeis qual es firmeza y qual verdad,
 ver bien con que intención otre os ofiende.
 420 Amor y humanidad,
 ¿qual es tanto cruel que tal defiende?'"

b) El licenciado toledano Sebastián de Horozco (¿1510-1580?), padre de Sebastián de Covarrubias, compuso además de obras de carácter histórico y paremiológico, un Cancionero que no llegó a publicar¹⁵⁷. Consta de 383 composiciones de variado signo: amorosas, misóginas, jocosas, devotas, anticlericales, etc. Incluye también cinco de asunto mitológico: "Questión entre Júpiter y Juno, y la fábula de Tiresias", "La contienda entre las grullas y los pigmeos", "Fábula del Laberinto de Creta y del Minotauro y de Teseo", "Fábula de Orpheo y Eurídice, su muger", "Fábula del juizio de Paris entre las tres diosas, Juno, Palas y Venus y la manzana de la discordia".

En el manuscrito se añaden unas notas a pie de página en las que se indica de dónde procede la materia mitológica. Se mencionan principalmente las Metamorfosis de Ovidio, pero también la Odisea en la segunda fábula. Se reseña en algunas ocasiones cómo fue tratada esa materia en obras y autores de la Edad Media: Corónica Troyana, Juan de Flores, Juan de Mena y su comentarista Hernán Núñez; y en los Triunfos de Petrarca. En la fábula que nos ocupa se cita a Ovidio y los comentarios de Hernán Núñez¹⁵⁸.

Veremos cómo, aunque conoce la versión de Ovidio, prefiere

muchas veces tomar el atajo de la glosa de Núñez a los versos de Juan de Mena: "mostróse la farpa que Orpheo tañía / quando al infierno lo traxo el amor".

"La Fábula de Orpheo y Eurídice, su muger" es una composición de cien versos distribuidos en diez estrofas de diez versos octosílabos con rima abaabdcdd, es decir, diez coplas reales, la estrofa predilecta del poeta.

A. Presentación de Orfeo (v. 1-25): Al revés que la versión de Sá de Miranda, comienza este poema de Horozco con la certificación de la admiración que causa la maravillosa música del vate y con la enumeración de sus prodigiosos efectos en la naturaleza. Se completa el panorama de las cualidades de Orfeo, quien destaca no sólo como músico sino también como héroe "docto, sabio y prudente":

	"Estraña y maravillosa
	fue la música de Orpheo,
	porque siendo tan gustosa,
	en el mundo no abía cosa
5	que diese tanto deseo.
	Y quando acaso tañía
	o tocaba su vigüela,
	a los ríos detenía,
	y a los brutos atraya
10	estando todos en vela.
	A las piedras provocaba
	trayéndolas a su son,
	a los árboles forçaba,
	a las gentes encantaba
15	y ponía en admiración.
	Hazía çesar los vientos,
	y los cursos naturales
	confundir los elementos,
	y estar todos muy atentos
20	hombres, aves y animales.
	Demás desto era esçelente

25 y hombre de mucho valor,
 muy docto, sabio y prudente,
 retórico y eloquente
 y muy famoso orador."

B. Boda de Orfeo y Eurídice (v. 26-35): El poeta presenta más escuetamente a Eurídice. Por una vez parece seguir a Ovidio más de cerca: es en la descripción de las bodas y los malos augurios que les acompañan:

30 "Con Eurídice casó
 hermosa y de lindo aseo,
 y a sus bodas convidó
 a Juno, que los honró,
 y así mesmo a Ymeneo.
 Mas las hacha que llevaba
 Ymeneo mal ardía,
 y luego se le mataba,
 en lo qual prenosticaba
 35 lo poco que duraría."

C. Muerte de Eurídice (v. 36-50): En estrofa y media se describe la muerte de Eurídice por la persecución de Aristeo, a quien se confunde con "Euristeo". La intervención de este personaje implica que Horozco leyó, además de Ovidio y Núñez, a Virgilio. Se incluyen detalles muy originales, pues, aunque alude a la tradición con el verbo "dicendi": "diz que", improvisa comparaciones y expresiones nuevas: el símil "como una zebra", o la concreción del "tobillo", como parte del pie mordida por la serpiente:

40 "Y es que Euristeo, pastor,
 de Eurídice enamorado,
 instigado de su amor
 sin vergüenza ni temor
 dió tras ella por un prado.
 Ella por no consentillo
 huyendo como una zebra,

45 diz que pisó sin sentillo
 quien la mordió en un tobillo,
 que fue una gran culebra.
 Luego desta mordidura
 envió sin dilaçión
 el cuerpo a la sepultura,
 50 y el ánima a la hondura
 de los reynos de Plutón."

D. Descenso al Hades (v. 51-70): Las cuatro estrofas siguientes suceden en el Infierno. En las dos primeras se indica cómo baja Orfeo para rescatar a Eurídice. El poeta, leyendo a Hernán Núñez y no a Ovidio, omite el famoso discurso, pero sí se refiere indirectamente a él, destacando su lógica trabazón: "las causas les va cantando." No se detiene tampoco a enumerar los distintos efectos del canto de Orfeo entre los habitantes del Hades, sino que alude a ello de una forma general: "todo tormento cesaba; / ninguna ánima penaba".

55 "Quando Orpheo lo entendió
 hizo gran llanto por ella,
 y luego determinó
 de baxar, como baxó
 al infierno por abella.
 Comiença del caminar
 por unos lugares tales
 que nunca quiso parar,
 60 hasta poder allegar
 a los dioses infernales.
 A los quales en llegando
 pidió luego a su muger,
 y su vigüela tocando
 las causas les va cantando
 65 de no se la detener.
 Y entre tanto que cantaba,
 según su dulce armonía
 todo tormento çessaba;
 ninguna ánima penaba
 70 mientras su música oya."

E. Segunda pérdida de Eurídice (v. 71-90): Orfeo convence

a Plutón y a su esposa, pero incumple la condición de no mirarla y por ello la pierde definitivamente:

"Los dioses también ovieron
 con su música plazer,
 y por tanto se movieron
 a le dar, como le dieron,
 75 a Eurídice su muger.
 Con tanto que no volviese
 Orpheo la cara atrás,
 porque si esto hiziese
 por lo mismo la perdiese
 80 sin poderla cobrar más.
 Así que yendo con ella
 muy alegre y muy contento
 volvió la cara por vella
 luego fue privado della
 85 en ese punto y momento.
 Y queriendo muy de vero
 tornar a la recobrar,
 çerró las puertas Çervero,
 que es el infernal portero,
 90 no le consintiendo entrar."

F. Dolor de Orfeo (v. 91-100): La última estrofa resume muy brevemente el triste final de Orfeo. Sólo se habla de la soledad del tracio y de su promesa de no volver a tener relación con ninguna otra mujer. El poeta, al igual que Sá de Miranda, no tiene en cuenta la parte final del mito, la referida a la envidia y crueldad de las bacantes, y su venganza sobre Orfeo. El vate en este poema no muere, pero se queda sin amor por su desobediencia, tras su audacia y su dominio con música de las potencias del mal.

"Siete días sin çesar
 con sus noches esperó,
 llorando por la cobrar,
 y en fin se ovo de quedar
 95 sin ella, como quedó.
 Mas en viéndose privado

de Eurídice su querida,
 en forma sobre un collado
 hizo voto de su grado
 100 no allegar a otra en su vida."

El poema de Sebastián de Horozco es una composición ligera, sin pretensiones eruditas. Trata de hacer comprensible el mito al lector de su época con actualizaciones como "vigüela" (que luego se hará frecuente en el barroco, como, por ejemplo, en el Orfeo de Jáuregui).

El poeta gusta sólo de la narración mítica y la elabora en graciosos octosílabos que poco tienen que ver con la renovación métrica y conceptual de poetas como Garcilaso. Pueden relacionarse las fábulas mitológicas de Sebastián de Horozco con las de Cristóbal de Castillejo por su utilización del metro castellano, pero al contrario de la "Fábula de Acteón" de éste último, Horozco no tiene interés por el contenido moral de las mismas¹⁵⁹.

Además de esta fábula dedicada íntegramente al mito de Orfeo, Sebastián de Horozco se refiere a este personaje en una composición de tintes misóginos. "El autor a una dama que le embió una harpa para que se la templase":

"Si el instrumento de Orfeo
 no fuese tan bien templado,
 es la causa según creo
 estar yo tan destemplado
 como, señora, me veo.
 La que puede a mí templar
 supla el temple que le falta,
 mas querémela enviar
 es a mí merced tan alta
 qual no se puede pensar.
 Mi alma queda harpada

y allá va tras cada querda,
 pero vive consolada
 quando después se le aquerda
 de merçed tan sublimada.
 Ruego a Dios que cada día
 se destiemple más que va,
 porque goze estalma mía
 de la harpa, pues que ya
 no puede de quien la embía."

c) Juan de Coloma (¿-h.1586)¹⁶⁰, poeta eldense alabado por ingenios de su época, pero olvidado después, escribe una fábula mitológica dedicada a Orfeo y Eurídice, que se publica en el Cancionero general de obras nuevas, nunca hasta aora impressas, assí por el arte española como por la toscana, Zaragoza, Esteban G. de Nájera, 1554¹⁶¹. Junto a esta composición, se incluyen otras treinta y cuatro suyas: la traducción en quintillas dobles del Triunfo de la muerte de Petrarca, tres glosas de poemas tradicionales, tres composiciones en octosílabos, tres canciones y veintidós sonetos.

"La historia de Orfeo en octava rima" consta de 49 estrofas. De las tres fábulas que analizamos, sólo ella se configura sobre los moldes métricos y estructurales que, por parte de poetas y preceptistas, más vigencia tendrán en el género. Ni los versos sueltos de Boscán (introdutor de la octava real en su "Octava Rima"), ni la canción petrarquesca de Sá de Miranda, ni las coplas reales de Castillejo u Horozco, contarán con el respaldo de los preceptistas López Pinciano, Carvallo o Cascales, ni se consagrarán como la estrofa predilecta de los grandes escritores épicos como Camoêns, Ercilla, o ya en el género que nos ocupa,

Hurtado de Mendoza, Juan de la Cueva, Hernando de Acuña, Juan de Jáuregui, ect¹⁶². Además, el poema de Coloma recoge otros elementos esenciales al género: una organización interna, unos tópicos y unos recursos ornamentales.

Analizaremos estos aspectos dividiendo el poema en sus secuencias narrativas.

A. Ritual Introdutorio (1-4): Las cuatro primeras estrofas constituyen lo que se ha llamado "el ritual introductorio" de la épica¹⁶³, es decir, la declaración de intenciones, la invocación a las divinidades y la dedicatoria al mecenas. La declaración del propósito, que debía contener el resumen de la fábula que a continuación se relataba y atraer la voluntad del lector, se hace en este caso en dos octavas -la primera y la cuarta- enmarcando la dedicatoria. Del mito de Orfeo se anuncia en la primera octava las secuencias iniciales: el dolor por la muerte de Eurídice y el descenso al Hades. En la cuarta octava se anticipan las últimas secuencias: la recuperación y nueva pérdida de Eurídice y el fracaso final. Coloma sigue la pauta virgiliana de la Eneida -"Arma virumque cano"-, codificada luego por Tasso, Camoens y Ercilla en sus extensos poemas épicos. Así, en las dos estrofas se repite la fórmula "para cantar", "para que cante". La invocación a la musa es breve y se contiene en el primer verso. La dedicatoria va dirigida a una dama, alabada desmesuradamente. Encomienda su protección y trata de captar su benevolencia con la repetición de la necesidad de "levantar su estilo".

	"Levanta musa el flaco entendimiento	1
	para cantar el caso dolorido,	
	de cuya pena grave y sentimiento	
5	el llanto de las peñas fue sentido,	
	y el duro pecho descuchalle atento	
	en la salvaje tierra enternescido,	
	los immovibles arboles mudados,	
	los centros de la tierra penetrados.	
10	Mas porque quanto puedes no podría	2
	favorescerme, aquel favor faltando	
	de la que ha levantado ellalma mia	
	al cielo, nuevo ser en mi formando,	
	¡oh tu, señora, endereça, mueve y guía	
15	con tu favor mi estilo levantando,	
	a do se muestre bien con larga vena	
	que no le as empleado en obra agena!.	
	A ti, señora, a quien tal ha criado	3
	tan sola aca entre todas la natura,	
20	que poder nuevo muestra avelle dado	
	el Sumo Hazedor, que de su altura	
	quiso que nos mostrasse aca el traslado	
	de lo que tiene alla con tu figura,	
	a ti pido un estilo peregrino	
	que por mi escuridad abra camino.	
25	Levante aqui mi estilo y mi sentido,	4
	señora, tu favor para que cante	
	de Orfeo, que de amor se vio herido	
	y remediado dél, y en un instante	
30	por grande desventura el bien perdido	
	y recobrado por el firme amante,	
	e tornado a perder muy brevemente,	
	doblando el bien passado al mal presente."	

B. Presentación de los personajes (5-10): Contrariamente a los presupuestos teóricos del género, que aconsejaban comenzar la acción "in medias res", sin declarar los orígenes de los personajes ni extenderse en su presentación, y situándose en el relato antes que Virgilio y Ovidio, Coloma nos presenta en dos octavas las cualidades musicales de Orfeo. En las tres siguientes, con una pequeña digresión que aprovecha un tópico mitológico tan extendido como el de las Flechas de Cupido, el

poeta pinta el enamoramiento de Orfeo y Eurídice.

C. Boda de Orfeo y Eurídice (11-14): Coloma sigue la narración en el punto en que Ovidio la iniciaba, en las tristes bodas del cantor y la ninfa, acompañadas por funestos presagios. Además de que la llama de Himeneo no prenda, se presentan otros que no están en la fuente: la tristeza de la novia y de sus acompañantes. La alusión mitológica a las Parcas que preparan sus cuchillos para cortar el hilo de la vida de Eurídice intensifica la tensión del relato y da paso al episodio climático de la muerte de la ninfa.

D. Muerte de Eurídice (15-19): Coloma sigue la versión virgiliana del mito y culpa a Aristeo de la muerte de la ninfa. Se alarga mucho en la persecución por los prados y el momento preciso de la mordedura de áspid se relega a la última estrofa. Recogiendo la alusión anterior a las Parcas, se indica ahora la ejecución de su cometido.

E. Descenso de Orfeo al Hades (20-36): Este episodio constituye el punto central de la fábula y es el que más octavas ocupa. Se puede subdividir en las siguientes secuencias:

- a. Digresión del narrador (20-21).
- b. Inicio del camino (22-24).
- c. Discurso (25-33).
- d. Efecto en los atormentados (34-36).

a. Digresión del narrador (20-21): La preceptiva aconsejaba pocas intervenciones y juicios del poeta, pero éstos solían

incurrir en ellos. Cuando la materia que estaban narrando cobraba un interés especial, el poeta llamaba la atención del lector con recursos como la interrogación retórica o la apóstrofe. Coloma quiere destacar el terrible dolor de Orfeo tras la muerte de su esposa y, además, preparar el largo pasaje del discurso. De nuevo con el tópico de la "*captatio benevolentiae*" duda de su capacidad para emprenderlo.

b. Inicio del camino (22-24): La primera octava resulta una de las más bellas, adornada con el recuerdo de Garcilaso (Égloga III, v. 139: "al triste reino de la oscura gente) y la anáfora del segundo cuarto. Se va preparando el momento de la alocución del vate.

c. Discurso (25-33): El fragmento de la versión ovidiana que recoge en estilo directo el parlamento de Orfeo ante los Reyes del Hades ha sido guía de muchas reelaboraciones del mito. Coloma igualmente sigue la falsilla de la tan bien estructurada "*peroratio*": invocación a los oyentes, exposición de los motivos que le han conducido hasta aquí, apelación al Amor conocido incluso en el Hades, petición de un plazo mayor de tiempo para gozar de su esposa.

d. Efecto en los atormentados (34-36): Mediante anáfora, se enumeran paralelísticamente los efectos que el discurso de Orfeo ha ocasionado entre los seres que sufren condena en el Hades: Yxión, Tántalo, Ticio, Sísifo, las Belides y las Furias. Así concluye la parte central y más extensa de la fábula.

F. Recuperación y nueva pérdida de Eurídice (37-42): Las seis estrofas de este episodio se reúnen en tres grupos de dos, y queda en el centro una nueva digresión del poeta en la que increpa al Amor su cruel condición. Desde el principio del poema, en el que se aludía a la intervención de Cupido en el enamoramiento de los dos personajes, el Amor se ha personificado y ha ido desempeñando un gran papel en la fábula.

G. Orfeo en tierra (43-46): La primera octava, que concluye de nuevo con ecos garcilasianos (Égloga III, v. 144: "se quexa al monte solitario en vano"), presenta a Orfeo impotente ante las puertas del infierno. Las tres siguientes octavas narran su vida en la tierra, tras su fracaso. Orfeo aparece en lo alto del Ródope, rodeado de multitud de árboles -cuyo catálogo no especifica Coloma-, donde canta su amor a Eurídice. Se interpretan los versos ovidianos sobre el amor del vate a los efebos (X, v. 83-5) como una exhortación a ser fiel al primer amor.

H. Muerte de Orfeo y reencuentro (47-49): La versión de Coloma, al contrario que la de Sá de Miranda y Horozco, no concluye con el dolor de Orfeo tras la segunda pérdida de Eurídice. Relata la muerte del vate, pero quiere un final feliz y ¿qué mejor manera de expresarlo que apoyándose en un logro de Garcilaso? (Égloga I, v. 407: "sin miedo y sobresalto de perderte?").

por las ondas, y ansí junto navega,
 y el cantar lo que suele dulcemente
 la muerte aun a la lengua fría no niega.
 Ellalma baxa luego en continente
 390 y a la presencia de su diosa llega,
 y en fin, aunquen infierno, está con ella,
 sin miedo y sobresalto de perdella."

En este capítulo hemos repasado tres versiones distintas del mito dentro del subgénero épico de la "fábula mitológica". Aparte de estos tres poemas, cuyo estudio debe estar enmarcado cronológicamente por el del "Leandro" de Boscán, por un lado, y por el los Orfeos de Jáuregui¹⁶⁴ y Montalbán¹⁶⁵, por el otro, no contamos en este siglo con más fábulas mitológicas dedicadas a Orfeo¹⁶⁶.

Dos veces en la Eneida, Virgilio menciona a Orfeo, uno de sus personajes más queridos, cuando Eneas desciende al Hades¹⁶⁷. Pero su heredero, el extenso poema épico del Renacimiento, no recogió la alusión y en sus pinturas del Infierno no aparece un personaje que, a pesar de ser considerado por Juan de la Cueva en el Viage de Sannio¹⁶⁸ como el fundador del género épico, se encontraba más a gusto en el género bucólico, como veremos.

"En ella a celebrar exercitaron
 orígenes de dioses poderosos
 i las hazañas célebres cantaron
 de los héroes i príncipes famosos;
 los que primero en ella se ocuparon
 en alto estilo i versos numerosos
 fueron **el sabio Orfeo** i docto Lino,
 que a los demás abrieron el camino." (L.IV, 51)

10. Orfeo en los "contrafacta" de Garcilaso:

Recientemente un estudio de Nak-Won Choi¹⁶⁹ sobre el proceso

de contrafacción de la poesía garcilasiana ha ampliado los ya clásicos de Dámaso Alonso¹⁷⁰ y Bruce W. Wardropper¹⁷¹ y ha puesto en conexión este proceso con la tradición alegórica que, desde la Antigüedad pagana y cristiana, buscaba un sentido más profundo en las fábulas míticas.

A partir del Concilio de Trento (1545-64), se intensifica el interés por convertir la literatura profana en sagrada, aprovechándola para la difusión de las verdades cristianas.

Nak-Won Choi establece entre los "contrafacta" una útil clasificación: el didáctico-moral, que aprovecha poemas enteros con intención de catequizar, como los poemas de Sebastián de Córdoba o los centones de Juan de Andosilla y Larramendi¹⁷², el literario, que toma sólo fragmentos de versos con intenciones devotas y literarias, como el soneto "Cuando me paro a contemplar mi estado" de Lope de Vega, por ejemplo; y el místico -que nosotros preferimos denominar simplemente religioso-, que se apoya en algunos símbolos profanos para expresar la unión del alma con Dios, como es el caso, entre otros, de la estrofa 3 inserta en el Cántico de San Juan de la Cruz¹⁷³.

Al "contrafactum" religioso se puede llegar directamente y también a través del "contrafactum" didáctico-moral. Es el caso de San Juan de la Cruz, quien, como señaló Dámaso Alonso, tiene presente la poesía de Garcilaso y la versión de Sebastián de Córdoba para algunos símbolos como la llama, el árbol o la noche.

En el capítulo dedicado a Garcilaso descubríamos el recuerdo

del mito de Orfeo a cada paso. Veamos ahora si los versos que entonces analizábamos han sido objeto de alguno de los tipos anteriormente diferenciados de "contrafacta". Sabremos así si los contrafactistas han obviado las sugerencias al mito o si se han servido de ellas para expresar motivos religiosos por medio de la alegoría, como hemos visto que era frecuente en el medievo.

a) "Contrafacta" didáctico-morales:

Sebastián de Córdoba (m. 1582) en 1575 dió a la imprenta una recreación "a lo divino" de las ya famosas composiciones de los dos poetas amigos: Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias christianas y religiosas¹⁷⁴. Su propósito es atraer hacia Dios a los lectores que disfrutaban de la belleza de la poesía de Boscán y Garcilaso, manteniendo en lo posible la forma y el ritmo, pero transformando los conceptos profanos en verdades sagradas. La difusión de su intento parece hablar en pro de su éxito: se reedita en Zaragoza en 1577, Tamayo y Vargas en su edición de 1624 se refiere a ella. Durante el siglo XVIII aún la moda y la lectura continuaban, pero a partir de la centuria siguiente, la crítica desfavorable la condenó al olvido. Su labor, sin embargo, no ha de juzgarse tanto por su valor estético como por su función didáctica y espiritual.

Siguiendo la edición moderna de Glen R. Gale¹⁷⁵, veamos en qué han quedado las más evidentes referencias garcilasianas al mito de Orfeo, una vez trasladadas a lo divino.

En el Soneto XV menciona el nombre del cantor mítico, que

Garcilaso había sólo sugerido por medio de perífrasis. Los dos primeros cuartetos mantienen la estructura condicional del garcilasiano y la identidad de algunos versos, los que describen los elementos de la naturaleza afectados por la música de Orfeo: 3, 4, 5 y 6.

5 "Si pérdidas del mundo pueden tanto
 que el curso refrenaron de los ríos
 y en los diversos montes y sombríos
 los árboles movieron con su canto;
 si convirtieron a escuchar su llanto
 los fieros tigres y peñascos fríos;
 ¿cómo no muevo con los llantos míos
 estos que mueve Orpheo, y otros tantos?"

Pero la tercera prótasis condicional de Garcilaso, que retardaba su queja hasta el ecuador de la composición, se pierde con la imprecación de los dos últimos versos del segundo cuarteto. La mención expresa de la figura mítica hace que la fusión entre la desventura de poeta y héroe se rompa, y la alusión quede en mero ornamento erudito, demasiado fácil por otra parte.

La leve alteración del primer verso: "pérdidas del mundo" anuncia ya que se trata de otro dolor que el amoroso, y así lo desarrollan los tercetos:

9 ¿Porqué no ablandará la trabajosa
 vida que lloro, en vanidad passada,
 mi proprio corazón endurecido?
 ¡O pena, grande para ser llorada,
 que mil piedras oviera convertido,
 mi llanto, y mi dolor que no reposa!"

La causa del lamento del poeta es su culpa, y aun sin mención a Dios, parece claro que "en vanidad passada" está

hablando de una actitud contraria al amor de Dios. Por esto, se inserta dentro de los sonetos que Gale denomina de penitencia. Se aleja mucho de Garcilaso, pero asumiendo la nueva finalidad moral de la composición, destaca la fuerza del último terceto, en el que se recoge la alusión al personaje mítico: "que mil piedras oviera convertido", que en Garcilaso se hace más conceptuosa y lejana al mito, y se cierra la obra con una bella y dolorosa exclamación.

En el "contrafactum" correspondiente a la Canción V, como se denominó erróneamente a la "Ode ad Florem Gnidi", no se encuentra ninguna relación con la historia del cantor de Tracia, ni con su acción en la Naturaleza, que sugieren los primeros versos garcilasianos:

"Pues de mi baxa lira
la parte que le queda de talento:
a la virtud aspira,
vañada en descontento
5 del tiempo que se anduvo por el viento."

La versión de Córdoba de esta canción varía mucho del afán de Garcilaso por ayudar a un amigo en su amor. En ella se alaba la humildad como único camino para ser en el cielo ensalzado a imitación de Cristo:

"no pienses que cantando
sería de mí, sobervia, tu partido,
pues sobre lo estrellado
naciste y as caydo
15 al centro más oscuro y más sumido, (...)
mas solamente aquella
fuerça de la humildad sería cantada,
pues humillándose, ella
es tanto levantada

25 que está sobre los cielos coronada,"

En las Églogas la alusión a Orfeo se pierde totalmente. La segunda contenía una leve sugerencia en el parlamento de Albanio (v. 942-5) que queda transformada en lo siguiente:

 "y quiero ser amante blandamente,
 me quiere estar ausente, y llorando
 me dexa lastimando las culebras
945 de las hermanas negras mal peinadas"

Aquí habla el pastor Silvano que se queja de los desdenes de Celia. Independientemente de que la composición encierra un significado muy distinto al de la égloga de Garcilaso -el problema del pecado que separa el cuerpo: Silvano, del alma: Celia-, en este pequeño fragmento se le ha pasado a Sebastián de Córdoba la sutil referencia al amante tracio. La alusión a las Moiras es aquí tan desafortunada que el interlocutor de Silvano no puede menos que achacarlo a locura: "¡De cuán desvariadas opiniones / saca buenas razones el cuytado!".

Más adelante, en vez de a los poderes de la lira de Severo sobre el viento, Córdoba se refiere al canto de San José, que amansa la ira de los que erraron en su camino. Se mantienen en la estancia con "rima al mezzo" el juego de palabras-rimas tan familiares al mito de Orfeo: "tanto-canto", "lira-yra". Las capacidades musicales de San José resultan una invención gratuita del contrafactador. Ningún dato, de los escasos que, sobre el padre putativo de Cristo, transmiten las fuentes sagradas apunta en esta dirección. Simplemente a Córdoba le viene bien aprovechar

la hipérbole órfica, pero no capta el contenido profundo de la misma. No supo ajustar su elección a dicho contenido, seleccionando un personaje bíblico que pudiera estar más cercano a las capacidades musicales que se ponderan. Sin embargo, Córdoba se sitúa en el plano retórico, convirtiendo la referencia en una mera comparación.

1165 "El sancto que refiero vale tanto
 que con süave canto y dulce lira
 puede amansar la yra y torbellino
 de los que en el camino deliraron,
 pues sus manos tocaron con alientos
 al que crió los vientos tan bolantes,
 y aquellos repugnantes y contrarios
 los hizo estar novarios más conformes."

En la Égloga I de Córdoba, Salicio se sustituye por Cristo y Galatea por el alma pecadora. La queja del Redentor por los desdenes de su amada se amolda a los versos que exponen el dolor del pastor garcilasiano. Dentro de ese parlamento, la sugerencia al trágico amor de Orfeo y a la conmiseración de la Naturaleza, sólo truncada por la dureza que se está relatando de la amada, se transforma así:

200 "Con mi morir las piedras se enternecen
 su natural dureza y se quebrantan,
 y a lamentar parece que se inclinan.
 De ver el sol oscuro ya se espantan
 los que me dan la muerte, y enmudecen,
 y de confusos contra sí se indinan.
 Las fieras que caminan
 en desierto y poblado,
 205 con tono desusado
 levantan en su modo un llanto triste.
 Tú sola, por quien muero, endureciste
 la voluntad que solo en ti pretendo;
 ¡piensa el bien que perdiste!
 210 Salgan de amor tus lágrimas corriendo".

La escena ha variado. Ya no es la orilla del idílico Tajo, sino la ladera del monte Calvario. Cristo en su tormento en la cruz increpa al alma desagradecida, la única que no se conmueve de su sacrificio. Los tres elementos que suelen aparecer como objetos de transformación en los relatos de la fábula de Orfeo: piedras, árboles y animales (Met. X, 86-ss.) aquí se alteran. El contrafactador quiere mantener el tono garcilasiano, pero evitando cualquier salida del estricto ámbito evangélico. De ahí la ausencia de transformaciones maravillosas por efecto de la música o dolor de Orfeo. Aquí lo que hace que el cósmos desobedezca sus leyes no es un canto sublime, sino la muerte del Creador. El relato de la Pasión (Mat. 27, 51-4) narra los fenómenos naturales que se produjeron la tarde de la muerte de Cristo: la removida de las piedras de las tumbas, el desgarró del velo del templo, la súbita caída del sol. A esta descripción se acomodan los versos de Córdoba en una identificación del Redentor y del vate mítico (de lejana y fecunda tradición, como hemos visto) pero esta vez alcanzada por la mediación de un pastor literario.

Por último, dentro de este recorrido por las composiciones "a lo divino" de Garcilaso en busca de los ecos que hayan podido quedar de la fusión mítica con Orfeo, nos queda un estudio de la Égloga III, grado máximo de la misma. A pesar de contener en el poeta toledano la referencia más explícita al mito de Orfeo, la intención moralizadora de Córdoba le obliga a omitirla por

completo en su composición. Las ninfas Filódoce, Dinámene, Climene y Nise son ahora las cuatro virtudes cardinales: Prudencia, Fortaleza, Justicia y Templanza. Tejen en sus tapices no las historias míticas de amantes desgraciados, sino cuatro relatos del Antiguo Testamento en que se alaban las virtudes de heroínas, precedentes de la Virgen María, a quien esta dedicada la composición. El primero de los tapices, el correspondiente al mito de Orfeo y Eurídice, narra la súplica de Abigail ante el rey David para que perdone la maldad de su esposo Nabal y acepte los presentes que éste no había querido darle, así como el perdón que otorga el rey por la prudencia de una mujer (I Samuel XXV, 1-35).

En conclusión, podemos decir que Orfeo en la versión "a lo divino" de Garcilaso pierde los rasgos que le hacían referente mítico del amor del poeta por su amada, por la razón de que Córdoba transforma ese argumento poético en otro totalmente distinto: los misterios cristianos. Pero, por otra parte, tampoco consigue Córdoba el grado de alegorización que ya había alcanzado este mito en el medievo y que culminará con los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca¹⁷⁶. No supo aprovechar el profundo contenido espiritual de esta fábula para sus fines. Se quedó a medio camino: como mero "exemplum" en el soneto XV, y, quizás con más originalidad, como esquema sobre el que recrear en la Égloga I el episodio de las alteraciones de la Naturaleza por la muerte de Cristo.

b) "Contrafacta" literario:

Algunos autores de poemas religiosos se sirven de versos sueltos de Garcilaso y, aprovechando su popularidad, los intercalan en sus composiciones. A diferencia de los "contrafacta" didáctico-morales, su intención no sólo es transmitir una verdad doctrinal sino componer un poema nuevo y bello, en definitiva, tratan de hacer literatura.

En su estudio, Nak-Won Choi recoge algunos ejemplos de este tipo de "contrafacta". El comienzo de la "Ode ad Florem Gnidi", donde Garcilaso anhela tener el poder de la música de Orfeo para convencer a Dña. Violante de inclinarse hacia Mario Galeota, ha servido de modelo para muchas canciones de tema religioso, pero en ellas se pierde la referencia al poder de la lira de Orfeo sobre los elementos de la naturaleza y sólo queda la actitud de humildad del poeta ante la empresa que emprende.

Otra composición garcilasiana que es objeto de "contrafacta" literario es el soneto XV. Los versos 5-6 "si convirtieron a escuchar su llanto / los fieros tigres y peñascos fríos" que presentan a Orfeo amansando la Naturaleza con su música y su queja, resuenan en el primer cuarteto del soneto que Cristóbal de Cabrera dedica a San Jerónimo:

"Entre fragosas peñas emboscado,
do no pasaban gente, ni se oía,
Jerónimo con llanto enternece
las fieras de aquel yermo despoblado."¹⁷⁷

Este personaje se presenta en la iconografía sagrada como modelo de penitencia y, al igual que Orfeo, su llanto de

contrición en el desierto atraía a los animales. Sobre el esquema de unos versos que describen a un personaje mítico en unas circunstancias concretas, se diseña el retrato de un Santo de la Antigüedad con atributos muy parecidos. Se aprovecha no sólo la afinidad entre los significantes sino también entre los significados.

Del mismo soneto XV se toma en otras ocasiones el v. 11: "un corazón conmigo endurecido" que en Garcilaso responde a la personificación final del poema, donde ya se olvida del ejemplo mítico de Orfeo para reflexionar sobre su propia suerte. Se cruza en esos "contrafacta" el v. 57 de la Égloga I: "O Más dura que mármol a mis quejas" y el nuevo poema suele expresar el dolor por la dureza del alma humana que no reacciona ante la Pasión de Cristo. Por tanto, el mito de Orfeo y el amor de Garcilaso dan paso a un nuevo contenido temático completamente distinto.

c) "Contrafacta" religioso:

Algunos poetas místicos se nutren, en la búsqueda de un lenguaje que trate de expresar la sublimidad de sus sentimientos, de símbolos usados en la poesía profana.

Partimos del hecho incuestionable de que la poesía de San Juan de la Cruz (1542-1591) responde a mucho más que a un proceso de contrafacción y que su análisis es tarea compleja ya bien emprendida por la crítica. Sin embargo, nuestro propósito aquí se limita a estudiar la posible presencia del mito de Orfeo en su poesía. Por razones prácticas incluimos este autor en este

capítulo.

Previamente me gustaría adelantar dos conclusiones: en la poesía de San Juan no hay "contrafacta" místico de pasajes garcilasianos donde aparece el mito de Orfeo; no aprovecha la versión de Sebastián de Córdoba de éstos.

A lo largo de la obra de San Juan se pueden detectar distintas expresiones que remiten a las teorías renacentistas sobre el amor. Domingo Ynduráin, magistralmente, ha revelado y documentado algunas de ellas¹⁷⁸: la transformación de la amada en el amado; el nacimiento del amor a partir de la luz divina que ilumina todos los objetos y penetra en el amante por los ojos; la búsqueda amorosa como caza y el descanso tras su consecución; la noche como momento de encuentro de los enamorados; la atracción física como imán o 'pneuma'; la perfección de lo creado como medio de elevación hacia Dios, etc. Estos dos últimos elementos nos recuerdan sutilmente el mito órfico, pero en dos estrofas del Cántico Espiritual lo encontraremos de manera más clara.

En el Cántico¹⁷⁹ en medio de una ambientación propia de las églogas, se da una íntima comunión entre los amantes y el paisaje, en la que interviene de manera especial la música. En la estrofa 4 la amada se dirige a la Naturaleza para preguntar el paradero del amado; en la siguiente el amado sólo con pasar viste de hermosura los sotos; en la 14 comienzan a escucharse los primeros sonos, muy ténues, en el espacio, "los ríos sonorosos,

/ el silbo de los ayres amorosos" para llegar en la 15 a un estado -con dos extraordinarios y acertados oximorones: "la música callada / la soledad sonora"- de confusión entre el silencio y las voces¹⁸⁰. Por fin, el poeta en las estrofas 21 y 22 se acerca al mito órfico:

"A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, ayres, ardores,
y miedos de las noches veladores:

Por las amenas liras
y canto de serenitas os conjuro
que cesen vuestras yras
y no toquéis al muro,
porque la esposa duerma más seguro".

Francisco García Lorca, en su bellísimo ensayo De Fray Luis a San Juan¹⁸¹, señaló las coincidencias de estas estrofas con el comienzo de la "Ode ad Florem Gnidi" de Garcilaso: la rima "lira / ira"; el desarrollo de los mismos elementos de la Naturaleza: vientos, mar, montañas, fieras; la dualidad "lira y canto".

Destacaba también el papel transmisor que entre los dos autores desempeña el comienzo -también en liras- del poema "A Santiago" de Fray Luis de León (1527-1591)¹⁸²:

"Las selvas conmoviera,
las fieras alimañas, como Orfeo,
si ya mi canto fuera
igual a mi deseo,
cantando el nombre santo Zebedeo;"

San Juan aúna el mito de Orfeo con el de las sirenas, tomado de La Odisea. En esta unión se percibe también la influencia de Fray Luis, quien dedica toda una composición a "Las Serenas". Y

debemos recordar, con Cristóbal Cuevas¹⁸³, que el agustino, siguiendo las enseñanzas de su fundador, practicaba con frecuencia y devoción la máxima de "expoliare aegyptios", poniendo la mitología al servicio de la exposición de la doctrina cristiana. Además, por su talante humanista, era grande su intimidad con los autores clásicos y en su propia poesía la mitología era un ornamento bello en sí mismo.

Francisco García Lorca conectaba también estas referencias mitológicas a la de las "ninfas de Judea", en la estrofa 18 del Cantico. Por un lado, ésta se relaciona con un poema latino de Fray Luis donde se unifica el tema de no despertar a la amada con el de las ninfas:

"O nymphae Hermonides, sic capreas manu
Sit certa et celeri cuspide figere:
Dilectae placidum parcite rumpere
Sommum atque alta silentia."

Por otro lado, también resuenan los versos de la Égloga II de Garcilaso, donde aparecen las ninfas y referencias a poderes órficos:

"Ninfas a vos os invoco: verdes faunos (...)
Este vuestro Severo pudo tanto
con el suave canto y dulce lira,
que, revueltos en ira y torbellino,
en medio del camino se pararon
1165 los vientos y escucharon muy atentos..."

Domingo Ynduráin, recoge en su edición¹⁸⁴ las palabras de García Lorca y las completa. La perifrasis que alude a Orfeo es muy pertinente dado el ambiente musical que ha ido creando el poeta: "la música callada", "la soledad sonora"... Se relaciona

en este contexto, donde se trata de cuidar el sueño de la amada, también el aspecto de Orfeo de fiel esposo, que busca despertar a la amada de su sueño eterno; y también la mención a vencer "los miedos de las noches veladores" con el descenso del tracio a las oscuras regiones. Otros elementos del mito aparecen diseminados en San Juan como el canto de Filomena en la última estrofa del Cántico.

Si San Juan llegó en estas dos estrofas del Cántico al mito de Orfeo fue a través de la "Ode ad Florem Gnidi" y la Égloga II de Garcilaso y de la oda "A Santiago" de Fray Luis. No parece haberse servido de las otras referencias al cantor mítico que se contienen en la obra de Garcilaso. No le ayudó la versión de Sebastián de Córdoba que elimina de los versos de Garcilaso toda mención a Orfeo para transmitir su enseñanza religiosa sin mezcla de elementos paganos. San Juan expresa un profundo sentido con la ayuda precisamente de esos elementos no cristianos.

11. Conclusiones:

En cada uno de los epígrafes de este capítulo hemos incluido una conclusión, pero ahora recordaremos brevemente lo que allí señalábamos. En el siglo XVI muchos poetas consagran obras al mito de Orfeo. El "Leandro" de Boscán intercala en el curso de la narración de los amores de Hero y Leandro una larga digresión sobre el episodio virgiliano de Orfeo y Eurídice. Su mérito, más que en sus valores poéticos, reside en su función introductoria de este mito en un poema narrativo.

Garcilaso es el poeta que más se identifica con Orfeo. A lo largo de su "Cancionero" va creciendo esa comunión desde las alusiones más convencionales en el soneto XV -cuyo huella hemos rastreado en Hurtado, Arguijo o Herrera- o la "Ode ad Florem Gnidi" -ejemplo tan imitado de "materia órfica"- hasta una magistral fusión mítica en la Égloga III. En la segunda Égloga sabe aunar, por medio de la personificación en Albanio y Severo, las dos facetas más célebres del personaje de Orfeo: el amante desgraciado y el civilizador con voz poderosa.

Hurtado de Mendoza concluye su "Elegía a la muerte de Doña Marina de Aragón" con el recuerdo de la desgracia de Orfeo, pero no lo supera por medio del poder eternizante de la palabra poética del vate.

En las églogas de Hurtado, Cetina, Acuña y de la Torre, principalmente, hemos ido analizando ejemplos de "materia órfica", detallando en cada uno su particular tratamiento del tópico y diferenciando los tres elementos que intervienen en el mismo: naturaleza, agente externo y resultado del trastorno.

Fernando de Herrera presenta al Orfeo sacerdote y autor de cosmogonías en sus composiciones dedicadas a D. Juan de Austria y a Camoens. El Orfeo amante aparece en sus sonetos amorosos. El poeta se identifica con Eurídice y los ojos de su amada con el Orfeo rescatador de su alma del infierno del desdén. Juan de Arguijo es un verdadero escultor de sonetos mitológicos que describen de forma objetiva las principales secuencias del mito.

Las composiciones de Sá de Miranda, Sebastián de Horozco y Juan de Coloma constituyen tres ejemplos de fábulas mitológicas muy dispares entre sí pero que forman el puente entre el "Leandro" de Boscán y los Orfeos barrocos de Jáuregui y Montalbán. Se sale de nuestra cronología el análisis de los textos de estos dos autores barrocos, pero las diferencias de tratamiento del mito de Orfeo, el vaciamiento en ellos de contenidos simbólicos como los descubiertos en poetas renacentistas nos dan indicios de que otras formas literarias y otros aires han llegado a nuestra lírica. La mitología sirve de instrumento de indagación en la historia de la literatura.

Por último, hemos visto la función del mito de Orfeo en tres tipos de "contrafacta" de la poesía garcilasiana y su relación con las versiones "a lo divino" de Calderón.

Notas al capítulo II.C.

1. Véase, entre otros, el resumen de la cuestión y la bibliografía aportados por M^a Pilar Manero Sorolla, Introducción al estudio del petrarquismo en España, Barcelona, PPU, 1987, p. 73-103. El más reciente de los que cita, el de Anne Jessie Cruz, ha sido reeditado posteriormente como Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988, p. 35-63, obra que aplica los conceptos de Thomas Greene y Harold Bloom acerca de la imitación -enfrentamiento del poeta con sus precursores para forjar una identidad propia y así salvarse de la muerte- al petrarquismo de Boscán y Garcilaso. Vid. también Alicia de Colombí-Munguío, "Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española", NRFH, 40, 1, (1992), p. 143-68.

2. Garcilaso: Estudios completos, Madrid, Istmo, 1985, p. 17-65.

3. En su artículo "Boscán and the classics", Comparative literature, 3, (1951), p. 97-118 señala algunas deudas de Boscán hacia la literatura clásica. Por ejemplo, en el Libro I la composición "Hospital de Amor" es un remedo del Remedia Amoris ovidiano y a ésta le debe muchos pasajes; en el "Mar de Amor" se recuerda la muerte del cisne del mismo modo que en Heroidas VII. En el Libro II la pintura que se hace de Cupido en la Canción "Después que perdí la dulce libertad..." responde a Metamorfosis, I, v. 468-71. En el "Capítulo" el episodio del sacrificio de Ifigenia bien pudo tomarse de Eurípides, o de Plinio, Quintiliano o Higino; en la "Respuesta de Boscán a Hurtado de Mendoza", otra vez se ve la huella de las Metamorfosis, además de la fundamental de Horacio y Tibulo y, por último, en la "Octava Rima" hay ecos de Cicerón.

4. Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros, Barcelona, Carles Amoros, 1543. (ed. facsímil de la Biblioteca Nueva hecha por el procedimiento Manual, en los talleres offset, de San Sebastián, el 10 de Mayo de 1936). He consultado la edición de William I. Knapp, Las obras de Juan Boscán repartidas en tres libros, Madrid, Librería de M. Murillo, 1875; la edición crítica de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Obras poéticas de Juan Boscán, Barcelona, 1957; y, recientemente, la de Carlos Clavería en Barcelona, PPU, 1991.

5. Cfr. Reichenberger, A.G., "Boscán's Epístola a Mendoza", HR, 17, (1949), p. 1-17.

6. Ed. facsímil cit., fols. lxxiiii-cxviii.

7. "Boscan and Ovid", MLN, 65, (1950), p. 379-83.

8. Menéndez Pelayo en el estudio crítico que le dedica a Boscán en Antología de poetas líricos castellanos, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1919, tomo XIII, p. 334-78, estudia los orígenes de esta leyenda, el valor de la versión de Boscán y sus continuadores en la poesía española. A lo que hay que añadir, aunque no trabaja específicamente el "Leandro", pero sí valora su papel de introductor del tema en la literatura española, los datos aportados por la fundamental monografía de Francisca Moya del Baño, El tema de Hero y Leandro en la literatura española, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966.

9. El Marqués de Santillana (1398-1458) no trató de una forma específica ningún episodio de la mitología, pero, como persona consciente de la importancia del saber antiguo, alude a éstos en sus obras. Como él mismo declara, aun no sabiendo latín, se

preocupó vivamente de acceder a las fuentes clásicas encargando a amigos y colaboradores traducciones castellanas, como por ejemplo La Eneida, por parte de Enrique de Villena, o la obra de Pierre Bersuire, que se llamó Las Morales de Ovidio. Como ya indicamos al referirnos a Boccaccio, Santillana en su Prohemio incluye a Orfeo entre los filósofos de la Antigua Grecia y alude al poder de su música. Pero en su poesía la presencia del vate, si bien bastante numerosa, cualitativamente no deja de ser superficial y tópica. Además de la estrofa citada de El Infierno de los enamorados, Orfeo aparece en el Diálogo de Bías contra Fortuna, donde el confusionismo mitológico es grande pues se presenta al Can Cerbero otorgando la libertad a Eurídice y no al dios Hades o Plutón. "Do cantando tañe Orpheo

el sacerdote de Thracia,
la lira con tanta gracia,
ca se cuenta su desseo.
Yo sé obtuuo de Çerberero,
libertando,
Erúdiçe;..." (estrofa 164)

En la Comedieta de Ponça se alaba de una forma muy convencional a un personaje de la corte. Se comparan sus virtudes a las de personajes bíblicos, como Absalón, y mitológicos, como Orfeo:

"... non me piensso Orfeo tanta perfección
obtuvo del canto, nin tal sentimiento;..." (estrofa 34)

En la "Defunssión de don Enrrique de Villena" hace lo mismo:

"Mas yo a ty sólo me plaze llamar,
o çithara dulce más que la d'Orfeo
que sola tu ayuda non cuydo, mas creo
mi rústica mano podrá ministrar." (estrofa 3)

En el "Deçir lírico 1" se pide la ayuda sobrenatural, la de Calíope, madre de Orfeo, y la del instrumento de su hijo, para alabar mejor a una dama:

"Calíope se levante
e con la farpa d'Orfeo
vuestras virtudes cante,..." (estrofa 1)

En el "Doctrinal de Privados" hay una expresión negativa del arte de Orfeo: "Aristótiles non creo

sintió de Filosofía,
Euclides de Geumetría,
nin del çielo PTholomeo
quánto d'este devaneo,
si queredes bien mirar,
yo vos puedo demostrar,
nin de la Música Orpheo." (estrofa 15)

Vemos, tras este recorrido, como las menciones a Orfeo por parte de Santillana no se salen del tópico panegírico convencional de la época, aunque demuestra una gran conocimiento de su figura, al que dibuja principalmente en su faceta de sabio y músico y, en menor medida, en la de amante desgraciado. (Cito por Poesías

completas, Madrid, Alhambra, ed. M. A. Pérez Priego, 1983).

10. Cito este texto por la edición preparada por Bartolomeo Calvi, P. Vergili Maronis, Georgicon, Torino, Società Editrice Internazionale, 1966.

11. "Boscán and the classics", art. cit.

12. Castiglione y Boscán. El ideal del Cortesano en el Renacimiento español, Madrid, Anejos de BRAE, 1959.

13. A nosotros nos interesa esta obra no tanto por la profunda huella que dejó entre los humanistas de nuestro país, sino por el tratamiento que hace de la mitología. En ella hay abundante presencia de los mitos clásicos, tomados principalmente de Ovidio, como nos dice expresamente el autor: "leed a Ovidio", si bien la cita viene a cuento más a propósito de la materia amorosa ovidiana que la mitológica, pero creemos que es extensible a ambas. Así, con frecuencia los participantes en la tertulia de Urbino citan personajes y anécdotas tomados de la mitología clásica: Pígalion, Venus, Diana, Hercules, la Guerra de Troya, Prometeo, etc. O es el propio narrador el que introduce como elemento ornamental la mitología en su discurso.

También está presente Orfeo en dos ocasiones y de dos formas muy distintas. Por un lado, como autoridad griega, que esgrime uno de los participantes:

"Y porque un sexo sólo muestra imperfición, atribuyeron aquellos primeros teólogos de la gentilidad más antigua entrambos sexos a Dios; y así Orfeo dixó que Júpiter era macho y hembra". (Libro III, cap. II "...sobre cualidades de las damas")

Y, por otro lado, como personaje mítico. Pero curiosamente no se nos presenta cómo gran músico. El capítulo X del Libro I que trata de "cómo al perfecto cortesano le pertenece ser músico, así en saber cantar y entender el arte como en tañer diversos instrumentos" habla del poder amansador de la música y alude a Arión: "Ya hubo músico que con ella hizo llegar un muy gran pescado al navío donde él iba, y le truxo a que tomándole en sus espaldas le sacase en tierra", pero no menciona para nada a Orfeo. Tampoco nos lo pinta en su faceta de amante esposo que desciende al Hades en busca de su mujer muerta prematuramente. En cambio, con una visión muy original aparece Orfeo en el momento de su muerte sangrienta:

"Las más de aquellas señoras entonces, porque la Duquesa les señaló que lo hiciesen así, se levantaron, y todas riendo, arremetieron contra Gaspar Pallavicino como por mesalle, y aún hacer dél lo que hicieron de Orfeo las sacerdotisas de Baco." (Libro II, cap. VII "...sobre burlas que suelen hacerse los amigos unos a otros")

No es un tertuliente el que menciona a Orfeo o cuenta su

historia, sino el propio narrador quien se permite una erudita comparación entre la actitud de algunos de ellos y la que sufrió el cantor y le llevó a la muerte.

Seguimos la traducción de Boscán en Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930. Para la influencia de El Cortesano en la redacción del "Leandro", vid. Otis H. Green, "Boscán and Il Cortegiano. The Historia de Leandro y Hero", Thesaurus, 4, (1948), p. 90-101.

14. Marasso, A. "Juan Boscán" Estudios de literatura castellana, Buenos Aires, 1955, p. 1-34, señala el acierto de esta amplificación, tomada de Eneida, VI, 595, pues parece reflejar el sosiego universal del pitagorismo y el orfismo. En cambio, el endecasílabo de Ixión destruye la belleza de su modelo. Cree también que pudo inspirarse en el Orfeo de Poliziano (v. 233. 264).

15. "El ruiseñor de las Geórgicas y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro" en La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, 1975, p. 100-17.

16. A propósito de este final virgiliano y ampliando lo que ya indicábamos del tratamiento del mito en Dante, podemos recordar - como señalaba Edward Moore en Studies in Dante. First Series. Scripture and Classical Authors in Dante, Oxford, At The Clarendon Press, 1896, p. 20-1, 177-8- cómo es aprovechado por Dante para demostrar su cariño hacia los clásicos y especialmente hacia su guía en el Más Allá, Virgilio. Cuando al cruzar la frontera del Purgatorio, tienen que separarse Dante y Virgilio, aquél le dirige las mismas palabras que Dido en la Eneida, IV, 23, "conosco i segni dell'antica fiamma". Pero Virgilio ha desaparecido, entonces Dante repite con nostalgia y amor tres veces su nombre, colocándolo en el mismo sitio que el propio Virgilio en Geórgicas coloca el de Eurídice, cuando narra el lamento de Orfeo al perderla en el Más Allá:

"ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi"

(Purgatorio, 30, v. 49-51)

"volveret, "Eurydicen" vox ipsa et frigida lingua
"a miseram Eurydicen" anima fugiente vocabat,
"Eurydicen" toto referebant flumina ripae" (v. 525-7)

17. Op. cit., p. 84-5.

18. Petrarca, Cancionero, Barcelona, Planeta, introducción y notas de Antonio Prieto, cronología y bibliografía de María Hernández, traducción de Enrique Garcés, 1989, p. X.

19. "La historia de Leandro y Hero e l'ottava rima di Boscán" en Studi di storia letteraria italiana e straniera, Livorno, R. Giusti, 1895, p. 385-410.

20. Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543, Zaragoza, Universidad-Libros Pórtico, 1982, p. 413-22.

21. Menéndez Pelayo aporta un buen elenco: Garcilaso: "Passando el mar Leandro el animoso", Gutierre de Cetina: "Leandro que de amor en fuego ardía", Juan Coloma: "En el soberbio mar se via metido", Montemayor: "Leandro en amoroso fuego ardía", Acuña: "De la alta torre al mar Hero miraba", Aldana: "Entre el Asia y Europa es repartido", Sa de Miranda: "Entre Sesto y Abido en mar estrecho", Camoens: "Seguia aquella fogo, que o guieva", Herrera: "Cuando el osado Leandro", Lope de Vega: "Por ver si puede en su furor deshecho" y un largo etcétera.

Francisca Moya del Baño exhumó de la Biblioteca Nacional de Madrid una Comedia de Hero y Leandro de Mira de Amescua, op. cit. 151-211, además de publicar una completa antología de textos referidos a este mito.

Para el caso particular de Bocángel, cfr. el inteligente artículo de Gonzalo Fontana Elboj, "Algunas notas sobre la relación entre Boscán y Bocángel en sus poemas de Hero y Leandro", Cuadernos de Investigación Filológica, 15, (1989), p. 71-86, en el que el autor demuestra que Bocángel no se basó en Museo (como señalaba Menéndez y Pelayo), sino en Boscán porque le sigue en los fragmentos en que el catalán se aparta de Museo y adopta fuentes latinas como las Heroidas o las Metamorfosis.

22. Pedro Cáceres: Introducción al libro II de las Obras de Gregorio Silvestre, Lisboa, Manuel de Lyra, 1592. (Cita tomada de González Palencia y Mele: Vida y Obras de D. Diego Hurtado de Mendoza, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1941-43, III, p. 110-1, quienes hacen hincapié en la línea continuadora de ese tipo de fábulas, iniciadas por el Leandro de Boscán, en el Adonis, de Hurtado de Mendoza).

23. Gustavo Correa, "Garcilaso y la mitología", HR, 45, (1977), p. 269-81. Joan Cammarata, Mythological themes in the Works of Garcilaso de la Vega, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983, que establece una detallada clasificación de las distintas funciones de la mitología en la obra garcilasiana. Ésta va de lo puramente ornamental al "exemplum", a la fórmula fija, a las alusiones, a la personificación, a la abstracción, etc. Suzanne Guillou-Vargas, Mythes, mythographies et poésie lyrique au siècle d'or espagnol, Paris, Didier Erudition, 1986, p. 240-411, que cuantificará e interpretará el uso de los mitos en Garcilaso, según las teorías de Gaston Bachelard y el imaginario poético.

24. Victor García de la Concha en su artículo "La 'Officina poetica' de Garcilaso" en Garcilaso, Academia Literaria Renacentista, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, p. 83-5, indica que apenas se sirvió el poeta toledano de la ayuda de las obras de Textor.

25. Manual de la baja latinidad, reeditado en Venecia en 1505. Ed. F. Osann, Gottingen, 1844.

26. Vittore Bocchetta, Sannazaro en Garcilaso, Madrid, Gredos, 1976, analiza la influencia no de L'Arcadia, sino, fundamentalmente, de las Églogas latinas Piscatoriae: "Phyllis" y "Galatea", y mitológica: "Salices", en las Églogas I y III de Garcilaso. A través de ellas el español recrea las obras clásicas de Virgilio y Horacio.

27. Vid., entre otros estudios clásicos, la excelente tesis de Angel García Galiano, op. cit. y las páginas 21-6, 71-5 del op. cit. de Anne J. Cruz.

28. "Extensa y varia clase de hechos lingüísticos cuyo rasgo común y definidor consiste en que las relaciones entre los signos (simples o complejos) y sus referentes han sido establecidas dentro de la cultura clásica" en "Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega", Garcilaso, vol. cit. p. 127-163.

29. Sobre el tópico de los poderes de la poesía sobre el alma, asociado al mito de Orfeo, ofrece una ponderada visión general Emano Caldera en "L'estetica di Garcilaso", Miscellanea di studi ispanici, 16, (1968), p. 179-ss.

30. Pedro R. León, "El soneto XIII de Garcilaso: ensayo de explicación textual", Explicación de Textos Literarios, 8, 2, (1979), p. 129-35. Mary E. Barnard, "The Grotesque and the Courtly in Garcilaso's Apollo and Daphne", Romanic Review, 72, 3, (1981), p. 253-73; The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque, Durham, Duke University Press, 1987, p. 110-30. Joaquín Álvarez Barrientos, "Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo. Un comentario", Revista de Literatura, 46, (1984), p. 57-73.

31. John H. Turner, The Myth of Icarus in Spanish Renaissance poetry, London, Tamesis Books, 1977. María Teresa Font, "Análisis estructural del Soneto XII de Garcilaso", Explicación de Textos literarios, 7, 1, (1978), p. 63-8. Anne J. Cruz en su op. cit., p. 80-3, ejemplifica con Icaro su teoría de que Garcilaso usa de la mitología de dos maneras como metonimia explícita en el soneto XII y como metáfora implícita en el soneto XVIII.

32. Anne J. Cruz, op. cit., p. 83-9, estudia la dualidad metonimia- metáfora, aplicada al mito de Hero y Leandro en los sonetos XXIX y IV. En este último se expresa mejor la emotividad del poeta.

33. Así, en las Concordancias de las Obras Poéticas de Garcilaso de la Vega, Madrid, Castalia, 1970 de Eduardo Sarmiento, no aparece la entrada "Orfeo".

34. Garcilaso de la Vega, Obras completas con comentario, Madrid, Castalia, 1981.

35. Alberto Blecua, En el texto de Garcilaso, Madrid, Insula, 1970.

36. Garcilaso de la Vega, Cancionero. (Poesías castellanas completas), Barcelona, Ediciones B, 1988.

37. Antonio Prieto, Introducción a Francesco Petrarca, op. cit., p. LXXIII.

38. "Lectura de la Égloga I", en Garcilaso, vol. cit. p. 61-82.

39. Cfr. Sharon Ghertman, Petrarch and Garcilaso: A linguistic approach to style, London, Tamesis Book, 1975 que realiza un acercamiento al tema desde los presupuestos estructuralistas de Jakobson y Riffaterre y se ocupa de las Canciones I, II, III y IV y la Égloga I; la bibliografía citada por M^a Pilar Manero Sorolla, Op. cit. p. 88; y las páginas 65-122 de la obra, ya citada, de Anne Jessie Cruz que concluye afirmando la superación de Garcilaso de sus modelos, alcanzando una identidad y una voz poética propias.

40. Cfr. María Hernández, "La fusión mítica de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poética petrarquesca", Analecta Malacitana, 8, 1, (1985), p. 123-44. En comparación con el mito de Apolo, la presencia del mito de Orfeo en la obra poética de Petrarca no es ni grande ni significativa. Ya en la nota 13 del capítulo dedicado a Boccaccio se indicó algún fragmento en prosa en el que se trataba este mito. En el Canzoniere se cita a Orfeo en la canción XXVIII "O aspectata in ciel beata et bella":

"perché d'Orfeo leggendo e d'Anfione
se non ti meravigli,
70 assai men fia ch'Italia co'suoi figli
si desti al suon del tuo chiaro sermone,
tanto che per Iesù la lancia pigli;
che s'al ver mira questa antica madre,
in nulla tentazione
75 fûr mai cagion sì belle o sì leggiadre".

El poeta anima a los italianos a luchar contra los infieles. Si Orfeo fue capaz de amansar a las fieras y Anfión construir las murallas de Tebas, la canción de Petrarca podrá animar a los suyos a empuñar las armas en favor de Cristo.

En la canción CCCXXXII, correspondiente a las rimas "in morte" de Laura se repite la referencia. Se trata de la alusión más personal y bella. Petrarca se duele de la muerte de su amada y pide para su poesía el poder que tuvo Orfeo, que sin necesidad de rimas pudo devolver a su esposa a la vida. El dolor le impide componer sus versos y, ante el vacío de su poesía, no encuentra otro consuelo que imprecicar a la misma muerte para que venga a buscarlo.

50 "Or avess'io un sì pietoso stile
che Laura mia potesse tórre a Morte,
come Euridice Orfeo sua senza rime,
chi' i' viverei ancor più che mai lieto!
S'esser non pò, qualcuna d'este notti
chiuda omai queste due fonti di pianto".

Para el texto de Petrarca uso la ed. italiana de Il Canzoniere, Milano, Fabbri, a cura di Maria Amalia Camozzi, 1986, y para la traducción castellana la de Enrique Garcés, transcrita en la ed. cit. de Antonio Prieto.

41. El Brocense: "Toca la fábula de Orfeo. Parece aquí que imita algunos versos de Virgilio": [Ec. VIII, 4, y Geórg. IV, 151]

"Et mutata suos requierunt flumina cursus".

Y:

"Mulcentem tigres et agentem carmine quercus".

Herrera: v. 2: "refrenaron": "Traslación, y en estos cuarteles muestra los efectos de la música de Orfeo"

v. 8: "reinos del espanto": "Perífrasis del Infierno, figura ornatísima, y muy poética, y que hace más sublime la oración. Él mismo en la Egl. 3: "Al triste reino de la oscura gente". Silio Itálico en el lib. 2:

"...pallida regna
Bistonius vates, flamisque Acheronta sonantem
placavit plectro; fixitque volubile saxum."
"Movió con plectro el amarillo reino,
y de Acheronte las sonantes llamas;
y parar hizo la inquieta peña
el poeta Bistonio."

Tamayo: "En el XV es igual la vulgaridad de la fábula de Orpheo, pero no vulgares los afectos de G.L."

Azara: "En los ocho primeros versos hace alusión a la fábula de Orfeo."

Estas citas están tomadas de Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo y Vargas y Azara., introducción, notas

cronológicas, bibliografía e índices de autores citados por A. Gallego Morell, 2ª ed. revisada y adicionada, Madrid, Gredos, 1972, 1ª ed. Granada, Ed. Universidad de Granada, 1966. Para las Anotaciones herrerianas vid. Juan Montero, La controversia sobre las 'Anotaciones' herrerianas, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987.

Mele ("In margine alle poesie de Garcilaso", BHi, 32, (1930), p. 241), como recoge Rivers, sugiere como fuente un pasaje horaciano (Odas, I, xii, 7-12): "arte materna rapidos morantem Fluminum lapsus celeresque ventos, Blandum et auritas fidibus canoris Ducere quercus".

Las ediciones de Rivers y Prieto ya citadas no dejan de recoger esta referencia al mito de Orfeo.

42. Somos conscientes del espinoso problema textual que suscita la forma verbal del primer verso, si bien no es nuestra intención terciar en polémicas. La lección de la princeps es "pudieron", frente a la introducida en la edición de Salamanca, 1569, y posteriormente admitida como perfectamente endecasilábica: "pueden". No corregiremos el texto de Rivers que hemos aceptado como base de nuestro análisis. Sin embargo, llama la atención que, para la interpretación de nuestro mito, parece mejor el mantenimiento de las formas de pasado: "pudieron", "movieron", "convertieron", "bajaron", pues así se opone el pasado mítico de Orfeo, al presente-futuro real del poeta: "ablandará", "devría ser", "se llora". Creo, además, que tanto Hurtado como Arguijo, como veremos en su momento, entendieron bien esta dicotomía temporal al imitar en sus respectivos sonetos, basados en el garcilasiano, la forma pasada: "Si tanto pudo un canto doloroso", "Si pudo de Anfión el dulce canto" o "Pudo con diestra lira i dulce canto". Nos alejamos de la opinión de Rosso Gallo, La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico, Madrid, Anejos del BRAE, 1990, p. 188, quien defiende que una mayor identificación entre el yo poético y Orfeo exige el uso del presente.

43. "Garcilaso, Arguijo, Góngora...". En el capítulo de Arguijo hago alusiones a esta relación vista por D. Pablo.

44. Para Prieto este soneto ha de fecharse en la primera etapa napolitana (1532-34), antes de la muerte de Isabel (1534), en contra de la opinión de Keniston y Lapesa que lo sitúan también en Nápoles pero hacia 1535, cuando ya el poeta se había enterado de la muerte de su amada. Prieto se basa en la imperfección métrica del último verso, que revela cierta inmadurez, y en la referencia al "corazón endurecido" que entiende dirigido a una Isabel viva, para que recuerde el pasado dichoso, se apiade de él y vuelva a amarlo.

45. Vid. M. Arce, "La Canción III de Garcilaso" en Historia y crítica de la literatura española. II. Siglo de Oro. Renacimiento, ed. F. Rico y F. López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, p. 138-41.

46. "Ecphrasis in Garcilaso's 'Égloga Tercera'", Modern Language Review, 72, 1, (1977), p. 71-92.

47. En el Florilegio de Stobeo (64-14) se narra el amor de Orfeo hacia Calais, uno de los hijos de Boreas, el viento del Norte, y el castigo que por esto recibe de las mujeres Bistonias. La cabeza desgajada de Orfeo y su lira arriban a la isla de Lesbos, donde se fundan ritos musicales y donde se establece la pederastia.

48. Bibliografía esencial sobre la Égloga I, aparte de los estudios de conjunto ya citados, A. A. Parker, "Theme and imagery in Garcilaso's First Eclogue", BHS, 25, (1948), p. 222-7. M. Arce, "La Égloga I de Garcilaso", La Torre, 2, (1953), p. 31-68. C. Segre, "Análisis conceptual de la I Égloga de Garcilaso" en Las estructuras y el tiempo, Barcelona, Planeta, 1976, p. 163-84. Y sobre las tres Églogas en conjunto, vid. S. Zimic, Las Églogas de Garcilaso de la Vega, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1988.

49. Los libros de pastores en la literatura española, Madrid, Gredos, 1974.

50. Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica, Madrid, Univ. Complutense, 1980.

51. A pesar de su claridad, no señalaron este recuerdo órfico ninguno de los comentaristas: Brocense, Herrera, Tamayo y Azara. Tampoco Mele. No se les pasó, sin embargo a Lapesa, Rivers y Prieto, quien señala en nota de su edición citada, p. 138.: "Hay en los versos un recuerdo del tan renacentista mito de Orfeo, incluso en 'los ojos aun si quiera no volviendo' que, por la dureza de Isabel se oponen en su significación a la mirada atrás de Orfeo para ver a Eurídice, que es máxima expresión de incontenido amor. Así, el poeta, capaz de conmovier piedras, árboles, aves y fieras, no alcanza a lograr la mirada atrás (hacia él) de la amada, y dentro siempre de la tan constante **simpatía** de Garcilaso por el mito de Orfeo."

52. En el gran corpus de poesía que se ha transmitido en los Cancioneros, es frecuente tropezarnos con Orfeo. Citaremos, sólo como muestra, tres ejemplos distintos. En el desfile de enamorados de la Visión de Amor de Juan de Andújar, se encuentra Orfeo, como en Santillana y a diferencia de Dante, aunque no se

Menciona a su esposa, sino sólo su condición de cantor:

110 "E vi al músico Orfeo
 andar sonando la lira,
 e vi al fijo de Ageo
 contra Cupido con ira,
 e vi después que se tira
 contraversa de la Urías,
 115 et vi después a Macías
 e otros que se sus días
 amor así los regira".

En el Planto de las virtudes e poesía por el magnífico señor don Iñigo López de Mendoza, Gómez Manrique alaba las virtudes del difunto.

"E las arpias de Fineo
 por sus cumbres resonavan:
 mas dulce syn dubda creo
 ser la musica de Horfeo
 que las bozes quellas davan.
 E muy mayor alegría
 Erudice sentiría
 con la farpa sonora
 que yo con tan dolorosa
 e feroçe melodía"

Por último, nos referim os al ejemplo más significativo donde Orfeo es el objeto de todo el poema. Entre las adiciones hechas al Cancionero General de Hernando del Castillo en su octava edición, Anvers, 1557 (sigo la ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Suplemento al Cancionero General de Hernando del Castillo, Valencia 1511, Madrid, 1959, p. 256-7), figura un poema anónimo sobre la Fábula de Orfeo, en copla de arte mayor. Le precede el epígrafe: "Obra hecha por un autor, cuyo nombre se escusa" y consta de una primera parte donde el poeta invoca a Orfeo para que le inspire en el momento de relatar la propia historia de Orfeo y alaba a un príncipe al que dedica su obra. La segunda parte del poema se centra en el relato mítico. La primera estrofa describe la bajada al infierno y une, por su prodigioso canto, Orfeo a la figura de Anfión. Las seis estrofas siguientes se detienen en el momento más trágico de la historia de Orfeo: la pérdida de su mujer. Recrean la escena desde varios puntos de vista: primero el del propio Orfeo, luego el de las ninfas compañeras de Eurídice y de toda la Tracia, después el de los dioses y el arpa de Orfeo. Dentro de esta segunda parte, al final, se da marcha atrás para pintar el diálogo entre Eurídice herida y Aristeo que llega tras ella. Es este un punto completamente original del anónimo poeta, pues nunca hasta él se ha imaginado que Eurídice pudiera tardar un tiempo en morir desde que es mordida por la serpiente, durante el cual Aristeo tratara de ayudarla condolido por ella. Termina el poema con una tercera parte que abarca tres estrofas en las que las ninfas rezan para

que Eurídice viva y piden al rey de los dioses que castigue al culpable.

53. Op. cit., p. 56.

54. En su artículo "¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?", Criticón, 4, (1978), p. 1-36, estudia las tres églogas en conjunto para tratar de ver qué personajes reales se esconden detrás de los pseudónimos de Salicio y Nemoroso. Discute la teoría comúnmente admitida de que los dos representan a Garcilaso en dos momentos distintos de su vida y opina que, si bien el último sí corresponde al poeta, el primero se refiere al amigo portugués, también poeta y amante de Isabel Freire, Sá de Miranda. Sin embargo, nos inclinamos, con Lapesa op. cit., p. 202-3, a no discutir la identificación tradicional entre Salicio y Garcilaso. Recientemente y en presencia del propio Lapesa, al que la Asociación Internacional del Siglo de Oro tributó un homenaje en su III Congreso de Toulouse, el prof. A. Roig en su comunicación "Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega" reiteró su identificación entre Salicio y Sá.

55. No lo indicaron el Brocense ni Tamayo. Pero Herrera señala el v. 5 como inspirado en Arión, recogido por los delfines gracias a su música, y el v. 9 en Orfeo por lo que relata Ovidio del acercamiento de los árboles a su vera. Azara repite el comentario herrreriano al v. 9: "efectos de la música de Orfeo". Mele "art. cit", p. 239: "Tale fu il meraviglioso prodigio che operò l'infelice Orfeo tra i monti della Tracia, lamentando la perdita della sua bella sposa Eurídice". Cabañas op. cit., p. 99-100, recordó que "en el comienzo de la superconocida y citada canción quinta de Garcilaso: A la flor de Gnido, el poeta toledano utilizó elementos afines a la temática órfica en las dos primeras liras, centrándolos en las formas verbales "pudiese" y "aplacase", "enterneciese", "moviese" y "trajese", con ese claro sentido de acción no terminada que tiene siempre el pretérito imperfecto de subjuntivo. Los elementos órficos, adjuntos a la lira, "pudiese el son", "aplacase la ira" "enterneciese las fieras alimañas", "moviese los árboles" y "los trajese confusamente al son", desaparecen en la penumbra en la versión "a lo divino" de Sebastián de Córdoba". Rivers y Prieto no han dejado de recoger este dato.

56. Cfr. Peter N. Dunn, "Garcilaso' Ode a la Flor de Gnido: A commentary on some Renaissance Themes and Ideas", Zeitschrift für romanische Philologie, 81, (1965), p. 288-309, y principalmente el magistral estudio de Fernando Lázaro Carreter: "La 'Ode ad Florem Gnidi' de Garcilaso de la Vega" en Garcilaso, op. cit. p. 109-26. Resulta interesante también la conexión de la oda con la música que desarrolla, a través de la

interpretación de "viola" como instrumento de cuerda, el profesor William M. Whitby, "Transformed into What?: Garcilaso's 'Ode ad Florem Gnidi'", RCEH, 11, 1, (1986), p. 131-43.

57. Sobre esta oda vid. Eugenio Mele, "Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia", Bulletin Hispanique, 25, (1923), p. 135, 138, 369-70; 26 (1924), p. 43-45; Audrey Lumsden-Kouvel, "Garcilaso de la Vega, poeta latino" en La poesía de Garcilaso, Elias L. Rivers (ed.), Barcelona, 1974, p. 313-7.

58. "Carminum" (I.9) en Antonii Thylessii Consentini Opera, Napoli, 1762, p. 78:

"Arguta primum cum plectra parentis, & auro
Distinctam sumsit citharam Rhodopeius heros;
Ridebant segues pulsus, digitosque micantes
Serius, & chordis indoctae dissona uocis.
5 Mox pudor exardens, & gloria dulcis honesti
Lusibus auertit puerilibus, omnis & illuc
Perditus incumbens Musae pallebat amore.
Et nunc maternis inhiat, nunc ille paternis
Cantibus: hinc illinc discens dependet utrinque.
10 Nulla Venus faciem cepit mentit a dolosis
Compendibus; somni fuerat, parcusque Lyaei:
Donec, ridiculus dudum, modulamine silvas,
Euulsosque suis scopulos radicibus egit:
Ausus & ire viam mortalibus inconcessam,
15 Poenarum oblitos demulsit carmine Manes.
Non leuis adscensus, si quis petit ardua; sudor
Plurimus hunc tollit; nocturno exsomnia oliuo
Immoritur; de let, quod mox laudauerat in se,
Qui cupit aeternae donari frondis honore."

59. Vid. Antonio Gargano, "Bembo, Garcilaso e la retorica delle 'fiamme'" en Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso, Liguori, Nápoles, 1988, p. 82-106, donde ilustra sobre las relaciones italianas de Garcilaso, especialmente con Bembo. Además, indica una discutible y posible nueva referencia al mito de Orfeo en el soneto "Boscán las armas y el furor de Marte", no tanto en él sino en su fuente, el soneto de B. Tasso: "Sacra ruina che'l gran cecchio giri" donde se increpa a las ruinas para que se conmuevan del dolor del poeta: "Ascoltate pietose i miei sospiri, / che manda il cor a la sua dolce spene". Sobre el círculo italiano vid. también, M^a L. López Grijera, "Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo", en Homenaje a E. Asensio, Madrid, Gredos, 1980, p. 291-309.

60. Análisis inteligente de las relaciones entre naturaleza y arte en esta composición es el de E. L. Rivers, "La paradoja pastoril del arte natural" versión castellana en La poesía de Garcilaso, p. 287-308.

61. Anne J. Cruz, op. cit., p. 108, relaciona esta mordedura de serpiente con la de la ninfa Hesperia mientras huía de Esaco (Met., XI), personaje que parece estar presente detrás del vocablo "somorgujó" del v. 83 de la Égloga III, pues fue convertido en el pez del mismo nombre en castigo por esa persecución.

62. "art. cit.", p. 75.

63. Los comentaristas aprovechan este pasaje de la Égloga para señalar diversos tratamientos en poetas clásicos o italianos de la misma historia. El Brocense sobre v. 121-144, comenta: "En estas tres estancias pinta la fábula de Orpheo, la cual por ser vulgar, la dejo; quien quisiere verla largamente, con la causa de la muerte de Eurídice, vea Virgilio en el cuarto de sus Geórgicas." Sobre v. 130: "Eurydice en el blanco pie" cita las siguientes fuentes: Sannazaro: Prosa 12: "Eurydice, si come nel bianco piede punta del velenoso Aspide fu costretta di eshalare la bella anima: e come poi per ricovrarla discesse al inferno, et ricovrata la perde la seconda volta lo smemorato marito." Petrarca: Canción Standomi: "Punta poi nel tallon da un picciol anque / come fior colto langue."

Y sigue: "Todos estos autores dicen que era pequeña la fiera que mordió a Eurídice, porque dicen que era Aspís, y el Aspís es como víbora, y aun algunos dicen que es todo uno. Virgilio dice que era una gran culebra de agua, que guardaba la ribera, 4 Geórg., si ya no dijésemos que immanis no dice grande, sino cruel, ponzoñosa: 'Immanem ante pedes hydrum moritura puella / Servantem ripas alta non vidit in herba'"

Sobre el relato de la ninfa Filódoce, Herrera inserta un largísimo excursus ampliando las noticias que se tienen sobre los elementos geográficos que aparecen: el río Estrimón y el monte Ródope; los personajes: la ninfa Eurídice y Orfeo. Inserta en sus comentarios poemas que tratan este mito, como de Luis Barahona de Soto, Francisco de Medina, Juan de Mena, Diego Hurtado de Mendoza. Lo más interesante es la interpretación alegórica que recoge: "Pero esta fábula es tan común a todos, que sería ocioso trabajo referilla. Eurídice, mordida de la sierpe en el pie, significa nuestros afectos gobernados de nuestra voluntad. La sierpe es el engaño del mundo, porque muere en la virtud quien cae en el vicio. Orfeo, que es el espíritu mental, con la lira de las sagradas leyes la llama y revoca a la virtud, y ablanda a Plutón, que es el sentido que reina en la carne o infierno de la alma; con tal convención que no vuelva los ojos, que es tornar

a las ocasiones del error. O, si queremos entendello de esta suerte, bajar Orfeo al infierno y mover las furias con la cítara y aplacar al Cerbero y Carón, es cuando la ánima racional, poniendo freno a los apetitos de la concupiscencia, rige y manda a la fiereza y ímpetu de las perturbaciones, que al animal destemplado dan tanta solicitud y trabajo que hacen el Cerbero y las furias infernales a aquellas almas desdichadas de que cantan los poetas."

Ni Tamayo ni Azara añaden nada nuevo a lo anterior.

64. Esta comparación naturalista entre la flor y la ninfa muerta está ausente en las descripciones virgilianas y ovidianas de la muerte de Eurídice, aunque estos autores se sirvieron de ella para describir otras muertes de jóvenes en plenitud de vida, como la de Euríalo (Eneida IX, v. 435-7) y Palante (Eneida, XI, v. 68-71) y la de Jacinto (Met., X, v. 190-5). Más cercanos a Garcilaso están los versos de Poliziano: "Hor la tenera vite e l'uva acerba / tagliata havete colla falce dura" (Fabula di Orfeo, v. 215-6) que volveremos a citar en relación con la Elegía de Hurtado de Mendoza a Marina de Aragón. Mele "art. cit." p. 234 indicaba además que el "colto fiore" de la canción "Standomi" de Petrarca reaparecía en Fr. Maria Molza (1538) (Ninfa Tiberina, 80.1-5) y que Garcilaso utilizaba similar imagen, lirio cortado por el arado, en la Ég. II v. 1258-9. La concreción de la rosa, además de una tradición que la entronca con el motivo predilecto del "carpe diem" y con las exequias funerales (vid. E. Bustos, "art. cit", p. 145), podía inspirarse, según Mele, en Ariosto (Orlando, 24, 80.4-6): "...languidetta come rosa, / rosa non colta in sua stagione, sí che'lla / impallidisca in su la sierpe ombrosa".

Llama la atención que la rosa aparezca precisamente en la estrofa de la traducción del Trionfo d'Amore III, 157-9 de Petrarca, obra de Alvar Gómez de Ciudad Real (1488-1538) y conservada en los Cancioneros de Gallardo y de Ixar (ed. J.M. Azáceta, El Cancionero de Gallardo, Madrid, CSIC, 1962):

"Se como esta entre la rosa
metida la crueldad,
y mi pena dolorosa;
se ser una misma cosa
765 con su mesma boluntad,
no porque yo diga d'ella
que boluntad ay en ella
de aquello que quiero yo,
mas lo que ella quiere so,
770 sin pensar en no querella".

Y ya veremos cómo esos versos de Petrarca contribuirán a forjar la imagen de Eurídice mordida en el pie por una serpiente que aparecerá en la Égloga III de Garcilaso. Pero entre los dos puede hallarse el puente del traductor y la mención de la rosa, ausente en Petrarca. En la estrofa de diez octosílabos con rima

abaabccddc, en que se han convertido los tercetos endecasílabos del italiano, Alvar Gómez ha abstraído del original "angué" la idea de maldad a la manera cancioneril y se ha diluido cualquier eco del mito de Orfeo. Este personaje aparecerá, sin embargo, un poco después:

1045 "Y por mexor conozellos
 mirava por todas partes,
 por ver si beria entre ellos
 algun gran sabio de aquellos
 que les dan fama las artes
 y bi al gran musico Orfeo,
 que con Pindaro y Alçeo
 se quexaba del Amor,
 con aquel mismo dolor
 que Anacrionte bio."

Se han perdido en esta versión las notas conmovedoras de Petrarca, reveladoras de la profundidad amorosa de Orfeo quien a su amada, aún después de muerto y "con la lingua già freddà, anco la chiama".

65. Op. Cit., p. 164-5.

66. Se trata de los v. 10-13 de la Silva dedicada "A Don Jerónimo de Mata en el libro de Las Tristezas de Amarilis" donde se relata el mito de Orfeo con amplitud. Esta composición es en la que narrativamente más se acerca Quevedo al mito en sí, sin aderezarle con sátiras: (Obra poética, Madrid, Castalia, 1971, ed. J.M. Blecua, I, p. 483-4).

En el barroco, cuando se produce una inversión de los tópicos renacentistas y aparecen las parodias míticas, encontramos tratamientos burlescos de Orfeo, que se explican por la extrema popularidad del héroe, por el agotamiento mismo del tema y por una cierta propensión a la sátira inherente a la figura del marido fiel. Además de la burla de Orfeo en el teatro, Quevedo, con gran vena satírica, le hace blanco de sus risas. El romance "Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos" parodia la tradición de Orfeo como marido ejemplar, invirtiendo los términos y haciéndole aparecer como el hombre contento de su viudez. Como ya indicó Cabañas, se produce aquí, jugando con gran maestría con los diversos sentidos de las palabras, una inversión de los temas fundamentales del mito de Orfeo. La bajada al infierno de Orfeo en busca de su mujer no es signo de fidelidad sino de necesidad. El momento de la ruptura de la condición de no mirar hacia atrás, comúnmente interpretado como imprudencia, curiosidad o impaciencia por ver a la amada fue el gran acierto de Orfeo, porque así pudo librarse por segunda vez de ella. El final trágico del mito es, en realidad, un instante de suprema dicha, porque ha conseguido quedarse viudo por "dos veces". (Sigo el texto que Blecua llama A, pues hay cuatro variantes de esta

composición, III, p. 60. No entro en la polémica que se generó a principios de siglo cuando Camille Pitolllet trabajó dos versiones -romance y redondillas- y su eco en las literaturas francesa, alemana e inglesa. Buchanan le contestó recordando una tercera versión olvidada, tomada de una edición parisina de 1644. Pitolllet volvió a la carga con una nueva traducción alemana, corrigiendo a Buchanan. Más tarde, en España, Antonio Pérez Gómez recordó que la versión que éste último daba por olvidada ya se conocía en el Caxon de sastre o monton de muchas cosas... de Francisco Mariano Nipho en 1760. Todo ello en: C. Pitolllet, "A propos d'un romance de Quevedo", BHi, 6, (1904), p. 332. M. A. Buchanan, "A neglected version of Quevedo's Romance on Orpheus", MLN, 20, (1905), p. 116-8. C. Pitolllet, "Un écho oublié du romance de Quevedo: Orfeo", BHi, 8, (1906), p. 392-3. A. Pérez Gómez, "A propósito de un romance de Quevedo. Orfeo en los infiernos", Bibliografía hispánica, 9, (1951), p. 89-90).

Además, en otro romance: "Los que quisieren saber" (v. 33-6), donde describe el Infierno, aparece en términos semejantes Orfeo (III, p. 155). En un soneto titulado "Hastío de un casado al tercero día" se insiste en el núcleo de esta parodia: la crítica hacia el matrimonio y hacia la mujer en definitiva. De paso se recuerda a Orfeo precisamente por este aspecto de marido "liberado" de su mujer (II, p. 8).

Pero el poeta se sirve del vate tracio en otras muchas composiciones con finalidades de diverso tipo, ya no satíricas sino amorosas, panegíricas, de circunstancia, etc. Por ejemplo, amorosas en el soneto "Finge dentro de sí un infierno, cuyas penas procura mitigar, como Orfeo, con la música de su canto, pero sin provecho". (I, p. 489) y en la "Contraposición amorosa" (I, p. 584-5). En el soneto "Exageraciones de su fuego, de su llanto, de sus suspiros y de sus penas", en un clima de alusiones mitológicas, pondera las virtudes de la música de Orfeo (I, p. 491); más brevemente en el soneto amoroso "Quiere que la hermosura consista en el movimiento" (v. 6) (I, p. 503-4). En la Silva donde "Describe una recreación y casa de campo de, un valido de los señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel" se alaba el poder de la música de Orfeo con una original metáfora en la que un pájaro cantor es llamado "el Orfeo que vuela" (I, p. 394). La misma metáfora, expresada en términos semejantes, está presente en la Canción "El escarmiento" (v. 75-6) (I, p. 159).

En la "Lamentación amorosa" Idilio I, Quevedo se acerca a la ambientación bucólica y abunda en los tópicos de la materia órfica y del diálogo con la naturaleza. Pero también aparece directamente el personaje de Orfeo (v. 17-20) (I, p. 554).

En el soneto en loor de Bernardo de Balbuena, Quevedo cae en el tópico panegírico de comparar un poeta con Orfeo. El recurso está bastante elaborado, pues se relatan algunos pasajes del mito: la suspensión de los tormentos de Sísifo y Tántalo, el

rescate de su esposa. Se pasa al plano de la realidad y se trasladan los prodigios de la lira mítica a la del poeta mejicano (I, p. 479). Otro soneto de tipo panegírico, el "Túmulo de Don Francisco de la Cueva y Silva, Grande jurisconsulto y abogado", contiene una pequeña y tópica mención a Orfeo (I, p. 451).

En las obras en prosa encontramos nuevas referencias a Orfeo. En Los sueños Quevedo, en sus extrañas visiones oníricas del día del juicio final, incluye a Orfeo entre los poetas juzgados y juega con su experiencia en el camino del infierno para condenarle de nuevo allí por el pecado de todos los poetas: creer que Júpiter era Dios. (Obras en prosa, Madrid, Aguilar, 1986, p. 144, ed. de Felicidad Buendía). En la obrita de carácter político España defendida y los tiempos de ahora se trata en el capítulo tercero de la etimología del nombre de España y se acude a la autoridad de los sabios antiguos. Entre ellos aparece Orfeo como uno más y se citan sus Himnos (p. 558). En el capítulo siguiente "De la lengua propia de España, de la lengua antigua y de la de ahora, la razón de su gramática, su propiedad, copia y dulzura" vuelven a mencionarse las obras órficas a propósito de nuevas etimologías (p. 564-5). En la Homilía de la Santísima Trinidad, incluida entre sus obras ascéticas, se cita una frase de Orfeo (p. 1297).

67. "En una perfecta y equilibrada estructura, Garcilaso ha repartido en nueve estrofas tres hermosos mitos sancionados por una atemporalidad. Eurídice, Dafne, Venus. Tres octavas para cada historia, cuya vida vibra en movimiento en las telas de las ninfas. En este ámbito (como Orfeo rescató y perdió a Eurídice dejándola inmortal por su gesto de amor), Garcilaso rescata del tiempo y pierde a Isabel, dejándola en la atemporalidad por la palabra. Son nueve estrofas en las que Elissa, desde la serena tristeza de su poeta, se convierte, se hace mito. Sin tiempo" Antonio Prieto, Garcilaso de la Vega, Madrid, SGEL, 1975, p. 178.

68. "La ninfa degollada de Garcilaso (Égl. III, v. 225-32)", Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, México, ed. C.H. Magis, El Colegio de México, 1970, p. 714-24. La estrofa de Garcilaso se inspira en el cuadro de Piero de Cosimo "Céfalo y Procris" en la National Gallery de Londres. Se estudian las circunstancias en que pudo verlo Garcilaso para apoyar la lectura "degollada" como "herida en el cuello", pues en dicho cuadro aparece una ninfa muerta de esa forma.

69. "Non sgozzate la ninfa Elisa" Studi ispanici, 1986, p. 123-43 critica las visiones dadas anteriormente sobre la muerte de Elisa y aboga por un paralelo entre dicha muerte y la de Eurídice por influencia de la Tragoedia de Orpheo, atribuida a Poliziano. Para él, el adjetivo "degollada" califica a yerba no a la ninfa. Se insiste así en la metáfora naturalista que asemeja la joven

muerta a una flor cortada. Apunta también la existencia cerca del Tajo de un "Val de la Degollada" desde tiempos de la Reconquista. Una lectura posible sería la de "estaba entre las yervas de Gollada".

70. "Sobre aquella bestialidad de Garcilaso (egl. III.230)", PMLA, 87, (1972), p. 12-25.

71. "¿Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses? (Notas a la lectura de la Égloga III)", BRAE, LVI, CCIX, (sep-dic 1976), p. 439-508.

72. Aplicamos el concepto de "fusión mítica" de Antonio Prieto desarrollado principalmente en las obras siguientes: "La fusión mítica" en Ensayo semiológico de sistemas literarios, Barcelona, Planeta, 1975, p. 175-81; Garcilaso..., p. 132, 156-82; ed. Garcilaso de la Vega: Cancionero. Poesías castellanas completas, Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 10, 12, 29, 30, 42, 109, 110, 138, 154, 186-7, 192-3, 197; La poesía española del siglo XVI. I, Madrid, Cátedra, 1984, p. 66-7.

73. "art. cit". La influencia del Triumphus Cupidinis de Petrarca en la Égloga III de Garcilaso para configurar los fragmentos de Orfeo es grande. Los versos 130-2 de esta Égloga se inspiran en los v. 157-9 de la tercera parte de Triumphus:

"So come sta tra' fiori ascoso l'anguè,
come sempre tra due si vegghia e dorme,
come senza languir si more e langue",

que se han señalado como derivados, por una parte, de Dante:

"per ch'una gente impera e l'altra langue,
seguendo lo giudicio di costei,

che è occulto come in erba l'anguè" (Inf., VII, 82-4),
y, por otra, de Virgilio: "latet anquis in herba" (Buc., III, 93). El fragmento petrarquesco no se refiere a la historia de Orfeo, sino a las contradicciones del amor, pero la imagen de la serpiente oculta entre la yerba, nos recuerda la muerte de Eurídice. Así lo aprovecharon Poliziano, según vimos, y Garcilaso, junto a otras fuentes, para su descripción de la misma (v. 130-2).

Para este mismo fragmento, se ha señalado también desde el Brocense otra fuente petrarquesca. Se trata de los versos siguientes de la Canción 323: "Standomi un giorno solo...":

"Punta poi nel tallon da un picciol angue
come fior colto langue" (RFV, 323, 69-70),

que corresponden a la sexta y última visión del poeta de la muerte de Laura, la que describe cómo es mordida por una serpiente en el pie, al igual que Eurídice.

La imagen de la serpiente escondida en las yerbas y las flores la repite Petrarca nuevamente, sin que tampoco se refiera

a Eurídice y, ni siquiera, a una muerte física. En RVF, 99, 5-6 la usa como imagen de los peligros de la vida:

"Questa vita terrena è quasi un prato,
che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace"

Pero volviendo al Triumphus, en versos posteriores (IV, 13-5) e inspiradores del v. 11 de la Égloga garcilasiana, aparece esta vez la explícita mención de Eurídice. Entre los amantes que acompañan el cortejo del dios Amor no podía faltar Orfeo y así es mencionado en su acción de llamar a su esposa después de muerto. Por último, en la misma obra del Triumphus Cupidinis, reaparece Orfeo, como poeta digno de cantar lo que el mismo Petrarca está relatando:

"Poi seguirò quel, che d'altrui sostiene,
opra non mia, ma d'Homero ò d'Orfeo." (IV, v. 91-3)

74. Como ya lo señaló el Brocense. Herrera sin citar, como es habitual en él, al comentarista anterior, lo repite y da junto al texto latino la traducción:

"Eurídice la voz y fría lengua,
ah mísera Eurídice, llamaba
con la alma que huía."

Añade una referencia a Orfeo que no estaba en el Brocense: v. 16: "celebrando t'irá, y aquel sonido...": "Toca la fábula de la música de Orfeo".

Tamayo recoge la fuente y comenta: "parece demasía sin fruto decir que la lengua está en la boca, pues ¿a dónde había de estar?, yo leyerá: "la lengua muerta, y fría la boca" por perífrasi de la muerte. Confírmalo la imitación del suceso de Orfeo con su Eurídice en Vir. Geórg. 4: 'Eurydicen vox...' Y en Ovidio, 2 Metamorph.: 'flebile lingua / murmurat exanimis.'"

Azara no hace referencia a ninguno de los mitos que tejen las ninfas.

75. El corrector pondera las cualidades de la obra de Rojas comenzando sus siete coplas de arte mayor con el recuerdo, tomado de la copla 120 del Laberinto de Mena, del mito de Orfeo, a quien confunde con Apolo en su acción de construir las murallas tebanas:

"La harpa de Orpheo y dulce armonía
forçava las piedras venir a su son,
abrie los palacios del triste Plutón,
las rápidas aguas parar las hazía.
Ni ave bolava ni bruto pascía;
ella assentava en los muros troyanos
las piedras y froga sin fuerça de manos,
según la dulçura con que se tañía.

Pues mucho más puede tu lengua hazer,
lector, con la obra que aquí te refiero:
que a un corazón más duro que azero
bien la leyendo harás liquescer; ..."

En la Tragicomedia no es este el único recuerdo del mito de Orfeo, pues en el acto IV la vieja tercera describe así a Melibea los síntomas del enamoramiento de Calixto:

"Señora, ocho días. Que parece que ha un año en su flaqueza. Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras, que no creo que fueran otras las que compuso aquel Emperador y gran músico Adriano de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vezina muerte. Que aunque yo sé poco de música, parece que faze aquella vihuela fablar. Pues, **si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a le oyr, que no aquel antico, de quien se dize que movía los árboles con su canto. Siendo este nascido no alabarán a Orfeo.**" (Ed. de Humberto López Morales, Barcelona, Planeta, 1980. p. 92).

Es sabida la ingente cultura clásica que Rojas maneja a lo largo de su obra. Ya F. Castro Guisasola, Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina, Madrid, CSIC, 1973, p. 75-8 señalaba la procedencia ovidiana de esta referencia, apuntando también la petrarquista, Familiares, 80. Aunque recogía la enmienda "antico-Anfión" de la edición de Mathias Gast (1570), Castro desdeñaba que Rojas aludiera a este otro vate. Del mismo modo para Cabañas, que señala este pasaje como utilización del recurso panegírico entre personajes literarios, Celestina identifica a Calixto con Orfeo, primero sin nombrarle directamente ("aquel antico"), pero luego ya mediante la mención explícita de su nombre. No señala fuente en Petrarca, ni la posible dualidad: Anfión-Orfeo. Posteriormente A. Deyermond, The Petrarchan sources of 'La Celestina', Oxford, Languages and Literature Monographs, 1961, p. 40-2, indicaba que, aunque Rojas parte de la entrada de "Amphion" en el Index de las obras de Petrarca: "Amphion arbores et saxa cantu movisse perhibetur", la verdadera fuente de este pasaje es el texto Familiares, 8C: "nec fabulam Orphei vel Amphionis interseram: quorum ille baeluas immantes: hic arbores ac saxa cantu movisse: et quocunque vellet duxisse", texto que deja claro que se trata de alusiones diversas: "aquel antico" es Amphion, y no Orfeo, del que después se habla.

En la literatura celestinesca encontramos otras presencias de Orfeo. La más original es la de Segunda Celestina de Feliciano de Silva, donde hay un ejemplo de interpretación alegórica del mito. Dice Polandria en la XXXX Cena, metiéndose con Celestina:

"Ora ¿pasas por tan mala vieja? Por pienso que no tuvo Orfeo otra arpa más que la lengua y saber desta vieja, y que por forma poética fingen los poetas arpa por la lengua, porque ¿qué fuerça para ablandar las piedras más duras, que son los coraçones, que la lengua?; que con palabras blandas tiene la fuerça, en un hora, que el agua blanda en mucho tiempo tiene para horadar las duras piedras. Pues las aves, que son los pensamientos puestos en el cielo, ésta los puede traer y abaxar a su son; pues abrir las puertas del infierno, de suyo está que

mudando los buenos pensamientos, que las tienen cerradas, las abren dando lugar a vicios." (Ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988, p. 566).

Se critica a Celestina por su exceso de sabiduría que le hace mover a su provecho los corazones de la gente. Para ello Polandria, retóricamente, emplea el mito de Orfeo. No hace falta que ella se detenga en explicar quién es, ni cuáles hazañas se le atribuyen, pues es algo que está ya en la conciencia de todos. En sus palabras se distinguen tres de los prodigios propios de Orfeo: enternecer las piedras, atraer a las aves y descender al infierno. El emisor se encarga de ir interpretando estos pasajes maravillosos con bisturí crítico: las piedras enternecidas simbolizan los corazones persuadidos por halagos; las aves atraídas por el canto de Orfeo son los altos pensamientos que Celestina hace desviar a sus bajos propósitos; las puertas del infierno abiertas se refieren a los vicios que ella hace cometer a quien le escucha. Se trata, sin duda, de una de las interpretaciones no literales del mito que, habiendo pasado desapercibida para la crítica, mejor se imbrica en el diálogo escénico y mayor grado de originalidad posee.

76. E. Martínez López, "art. cit", señala las posibles fuentes clásicas, además de las Georgicas, e italianas de las voces invocando el nombre de la amada: Teócrito, XIII 58-60; Bión, I, 31-8; Virgilio Egl, VI, v. 43-4; Ovidio Heroidas, VII, v. 102; X, v. 20-21, Valerio Flaco, Argonautica, III, 596-7, IV, 18-9; Poliziano, Stanze, I.v. 62, 106; II, v. 40; Sannazaro, Arcadia, egl. V. 52, egl. XII, v. 49-50; Ariosto, Orlando, X. 22; Sá de Miranda, Fabula do Mondego, v. 328-29, y estudia la elaboración llevada a cabo por Garcilaso en este pasaje.

77. Paterson ("art. cit", p. 88-9) relaciona la metáfora del fluir del río como la poesía nuevamente con el mito de Orfeo. Al igual que al arribar su cabeza a Lesbos, funda la poesía lírica, Garcilaso funda la poesía italianizante en nuestra lengua y país.

78. Garcilaso..., pp. 170-1.

79. El problema más debatido es el de su adscripción genérica. Basándose en testimonios de Herrera y El Quijote, (II, 58) muchos críticos la han considerado égloga dramática y algunos la han conectado con la Favola di Orfeo de Poliziano. Vid. Lapesa, op. cit. p. 104-6; M. Arce, "La Égloga Segunda de Garcilaso", Asomante, 5, (1949), 1, p. 57-73, 2, p. 60-78; A. Berenguer, "Una posibilidad dramática en la Égloga IIª de Garcilaso", Homenaje, Estudios de Filología e Historia Literaria, Univ. Estatal de Utréscht, La Haya, 1966, p. 90-105; P. Walley, "Garcilaso's Second Eclogue is a Play", MLR, 72, (1977), p. 585-96; D. Fernández Morera, "Garcilaso's Second Eclogue and the literary

tradition", HR, 47, (1979), p. 37-53. Pero discute tal interpretación Inés Azar, Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga Segunda" de Garcilaso, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1981, p. 1-33.

80. Op. cit., p. 34-47.

81. "Albanio as Narcissus...", p. 123-7.

82. "Albanio e il "miroërs perilleus" en op. cit., p. 107-21. Sobre este pasaje discute también Roger Boase, "Rabia de amor: Garcilaso's Critique of the Late-Fifteenth-Century Cult of Amorous Despair" en Golden Age Spanish literature. Studies in Honor of John Varey by his Colleagues and Pupils, London, Westfield College, ed. Ch. Davis & A. Deyermond, 1991, p. 49-62, quien considera que la referencia a Orfeo no se compadece con las connotaciones del concepto de "rabia", que estudia diacrónicamente. Sobre la locura de Albanio, vid también, Michèle Gendeau-Massalouz, "La folie d'amour, de Garcilaso à Góngora: épanouissement et métamorphoses d'un thème mythique", en Visages de la Folie (1500-1650) (domaine hispano-italien), Paris, ed. A. Redondo et A. Rochon, La Sorbonne, 1981, p. 101-16. Sobre el mito de Narciso en general para la literatura española, vid. la tesis de Yolanda Ruiz, El mito de Narciso en la literatura española, Madrid, Univ. Complutense, 1988, y el artículo de Rafael Lapesa, "Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista", Epos, 4, (1988), p. 9-20.

83. El Brocense no enlaza estos versos con el mito órfico, aunque de los versos que cita de Virgilio en relación con éstos los últimos proceden del episodio de Orfeo en las Georgicas:

v. 938: "Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo." [En., VII, 312]

v. 946: "Quin ipsae stupuere domus, atque intima lethi Tartara, caeruleosque impexis crinibus angues Eumenides." [Georg. IV, 481-3]

Herrera: v. 940: "convocaré". "Virgilio en el 7 [Ene., v. 312]: 'flectere si nequeo superos, Acheronta movebo'. Este mismo verso lo cita El Brocense a propósito del v. 938.

v. 942: "como hizo". "Orfeo".

v. 944: "culebras" comenta extensamente acerca del origen y función de las Furias. Sobre Orfeo dice: "Orfeo, en los himnos, las llama castas hijas del gran Júpiter terrestre (que es Plutón) y Perséfone".

Tamayo no alude al mito y Azara se limita a indicar en el v. 942: "como Orfeo".

Mele no recoge esta alusión y Rivers señala el pasaje ovidiano donde se relata que Orfeo hizo llorar a las Eumenides (Met., X, 45-6).

84. Margarita Levisi, "Elementos visuales en la Egloga II de Garcilaso", BBMP, 53, (1977), p. 39-59.

85. "Epic and Pastoral in Garcilaso's Egloges", MLN, 86, 2, (1971), p. 154-66.

86. "art. cit", p. 274-6, 280.

87. Debo esta idea a la fina intuición crítica y a la generosidad de Angel García Galiano, que no dudó en permitirme apropiármela.

88. Véase los siguientes estudios para completar los posibles significados del agua en Garcilaso: Angel Mazzei, "El agua en la poesía de Boscán y Garcilaso", Boletín de la Academia Argentina de Letras, 10, (1942), p. 497-505; Guillermo Araya, "La fuente y los ríos en Garcilaso", Estudios Filológicos, 6, (1970), p. 113-35.

89. Cfr. Antonio Prieto: La poesía española..., I, p. 97-8, y los trabajos de José Ignacio Díez Fernández: "El Cancionero a Marfira de Don Diego Hurtado de Mendoza", RFE, 69, (1989), 1-2, p. 119-131; Edición y Comentario del "Cancionero a Marfira" de don Diego Hurtado de Mendoza, Madrid, Universidad Complutense, 1985, Memoria de licenciatura inédita, especialmente p. 23-6 para el petrarquismo de Hurtado de Mendoza en oposición al de Boscán y Garcilaso; p. 41-54, para la vida de Dña. Marina de Aragón y su relación con el poeta; y p. 47-9, 68-9 y 78-80 para el estudio de esta elegía.

90. Además de en los manuscritos y ediciones de Hurtado en que aparece esta Elegía, parte de ella y con algunas variantes, la transcriben, a propósito del personaje de Orfeo, Herrera en sus comentarios a la Egloga III de Garcilaso y Baltasar de Vitoria en su Teatro de los dioses de la gentilidad, libro V, cap. XII.

91. Cito por la edición preparada por José Ignacio Díez Fernández: Diego Hurtado de Mendoza: Poesía completa, Barcelona, Planeta, 1989, que apunta lo común de este tipo de digresiones mitológicas entre los humanistas italianos y españoles, para cerrar una composición (p. 420), si bien Morel-Fatio y González Palencia y Mele opinan que se trata de un añadido inapropiado, lo que discute el propio J.I. Díez en su Memoria de Licenciatura, p. 80).

92. Cfr. sólo como pequeña muestra, con la descripción de Boscán en su paráfrasis del mismo episodio virgiliano inserto en su Leandro: "Y allí también delante se movieron
Con esta novedad las tres hermanas,

- 1475 Escuras hijas de la oscura noche;
 Y estuvo enternecido el can Cerbero,
 Abriendo sus tres bocas trasportado;
 Y en Ixion cesó la rueda un poco,
 Y el águila de Ticio estuvo queda."

93. La fuente fue señalada por González Palencia y Eugenio Mele: Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1941-1943, 3 vols., III, p. 84-5, pero estos críticos no citaron el texto de la Fabula di Orphee de Poliziano, sino de su secuela de problemática atribución: Orphei Tragoedia. Esta confusión obedece a que los estudiosos españoles siguieron la edición de Carducci de 1863, en la que no se discutía la paternidad de Poliziano sobre la Orphei Tragoedia. Vid. para el texto y la discusión: Antonia Tissoni Benvenuti: op. cit., p. 116-29, 185-209.

94. Cfr., como señalaron González Palencia y Mele, los versos 49-54: "Si el trigo no es maduro en el arista, / no corta el labrador la mies en berza, / antes de la sazón venida y vista. / No pone en verde rama aunque se tuerza / la hoz antes de tiempo el hortelano / hasta que se endereza y toma fuerza. / Y tú, hada importuna, tan temprano / cortaste el hilo en día no maduro / ¡Oh cruda ejecución! ¡Oh dura mano!" con los siguientes versos de Poliziano (Orfeo, v. 213-7): "Così la nympha mia per voi si serba / quando suo morte gli darà natura. / Hor la tenera vite e l'uva acerba / tagliata avete colla falce dura. / Chi è che mieta la semente in herba / e non aspetti che la sie matura?". Esta bella metáfora naturalista la pronuncia Orfeo en presencia de Plutón para apoyar su argumentación en favor del rescate de Eurídice. Aunque no está en el modelo ovidiano que sigue el autor italiano, puede haberla sugerido la mención de "matura" presente en aquél (Met. X, 36-7): "Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos, / Iuris erit vestri: pro munere poscimus usum". La imagen, además de su marcado carácter popular, cuenta con precedentes clásicos del mismo Ovidio (Am. II.14(15).23-5; Her. XVII.265) o Virgilio (Georg. I.III-3). Tanto en Poliziano como en Hurtado de Mendoza (que la emplea en otras ocasiones como en CLXXXVIII v. 50-1: "No siega el labrador la tierna espiga / antes que grane") con ella se quiere expresar el dolor y la injusticia de una muerte prematura. Para el autor italiano es una manera de incrementar el "pathos" tal como él mismo lo aconsejaba en sus Comentarios a Estacio (II.I): "Quod si iuvenis sit, affectus inde eruendi sunt...". Es, además, un buen ejemplo de cómo él aplicaba su teoría de la imitación compuesta explicada en la Epístola a Paolo Cortese. Para Hurtado de Mendoza, con el recuerdo anticipado de Orfeo que luego se va a hacer textualmente explícito, se está reviviendo una tragedia que le afecta personalmente y que acabará por identificar a los dos amantes: el mítico y el real.

95. Así lo ha visto J.I. Díez (Memoria de licenciatura, p. 28) quien califica a Hurtado de Mendoza de "prebarroco" no sólo por su desmitificación de figuras y asuntos mitológicos, que remiten a Góngora y Quevedo, sino por el pesimismo de algunos sonetos finales del Cancionero y, por supuesto, de esta elegía que comentamos.

96. José I. Díez en su edición (p. 514) apunta la posibilidad de que este poema inspirara a Hurtado su elegía a la muerte de Dña. Marina.

97. Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550), Madrid, Gredos, 1970, p. 173-91.

98. Vid. el ya clásico estudio de Begoña López Bueno, Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial, 1978 y el muy reciente y claro de Víctor Montolí Bernadas, Introducción a la obra de Gutierre de Cetina, Barcelona, PPU, 1993.

99. Vid. Sonetos: 52, 90 y 91, 93 y 94, 95, 96 y 250, 115-7, 133, 142, 182, 224, 231, 246, entre otros, según la ordenación de la edición de Begoña López Bueno: Gutierre de Cetina, Sonetos y madrigales completos, Madrid, Cátedra, 1990. Véase, además, el estudio de su simbolismo en la obra citada de López Bueno, p. 170-9. Para la obra completa de este autor he usado la edición facsímil que la ed. Porrúa ha hecho de las Obras de Gutierre de Cetina de Joaquín Hazañas y La Rúa, Sevilla, 1895, México, 1977. Debe completarse su corpus poético con los descubrimientos de José Manuel Blecua, Sobre poesía de la Edad de Oro (ensayos y notas eruditas), Madrid, Gredos, 1970.

100. Sonetos 74, 105, 185, 220, Canción XI, etc.

101. Op. cit. p. 55. Sobre lo bucólico en Cetina, vid. también las p. 179-92 del estudio ya citado de Begoña López Bueno.

102. Esta pluralidad simultánea de amadas, le ha llevado a Antonio Prieto a negar en Cetina, a pesar de su acentuado petrarquismo, la redacción de un "Canzoniere" poético. Además, su abultado corpus poético queda disperso temática y narrativamente. Llegará a ser uno de los poetas de mayor sensibilidad y musicalidad, pero no alcanzará un lenguaje propio.

103. Este mismo tópico, de las ovejas que se olvidan de pacer al oír al pastor, aparece en una Canción de Vadillo, el discípulo de Gutierre de Cetina, editado junto a su maestro por Hazañas y La Rúa (p. 268):

"Vosotras ovejuelas que a mis quejas

contino estais atentas, y mirando
 cerrais las bocas y abris las orejas
 mi pena sin pacer solemnizando" (v. 61-4)

104. Op. cit. p. 170.

105. "Con un soneto de Cetina", El Crotalón, 1, (1984), p. 283-95.

106. Sigo la edición de Hernando de Acuña: Varias poesías, Madrid, ed. Luis F. Díaz-Larios, Cátedra, 1982.

107. Mele, E., "Sonetti spagnuoli tradotti in italiano." BH, 16, (1914), p. 448-57. Estudia la imitación de Acuña del soneto: "Vorrei saper da voi comme egli è fatta...". Crawford, J.P.W., "Two Spanish imitations of an italian sonnet", MLN, 31, (1916), p. 122-3. Señala la imitación de Acuña del soneto "Mentre i superbi tetti a parte a parte" de Giovanni Mozarello. Caravaggi, G., "Un traduttore entusiasta: D. Hernando de Acuña" en Studi sull'epica ispanica del Rinascimento, Pisa, Università di Pisa, 1974, p. 7-50. Analiza fragmentos de la traducción del Orlando.

108. Marcial José Bayo, "Hernando de Acuña: su poesía pastoril y el soneto 'Ya se acerca señor, o ya es llegada'", op. cit., p. 192-201.

109. Sobre el autobiografismo como tópico bucólico vid. el artículo general de Ramón Mateo, "La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista", Epos, 7, (1991), p. 313-33.

110. Cfr. introducción a la ed. cit. pag. 51-66, especialmente.

111. La poesía española del siglo XVI, I, Madrid, Cátedra, 1984, p. 122-34.

112. Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale, Parma, Studium Parmense Editrice, 1977.

113. J.L. Velázquez, ed. de F. de la Torre, Poesías, Madrid, Imprenta de Música de don Eugenio Bieco, 1753. Asegura que Quevedo es F. de la Torre. A. Fernández Guerra, "Discurso de Recepción en la RAE de Don...", Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la RAE, Madrid, RAE, 1860, p. 79-104, construye una biografía del poeta inverosímil. A. Coster, "Sur Francisco de la Torre", RH, 45, (1925), p. 74-132, discute la biografía propuesta por Fdez. Guerra e identifica a Francisco de la Torre con Juan de Almeida, pero fuerza los datos. J.P.W. Crawford, "Francisco de la Torre and Juan de Almeida", MLN, 42, (1927), p. 365-71, contradice a

Coster, cree que hubo dos Juan de Almeida, pero no cree que ninguno sea de la Torre. N. Alonso Cortés, "Algunos datos sobre Hernando de Acuña y F. de la T.", Homenaje a J.P.W. Crawford, Hispanic Review, 9, (1941), p. 43-7, propone una nueva biografía también con pocos fundamentos de verosimilitud. J. de Sena, Francisco de la Torre e D. Joao de Almeida, París, Fundação Calouste-Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974, critica a Crawford, diciendo que sólo existió un Juan de Almeida. Afirma arbitrariamente que Francisco de la Torre es Miguel Termón, criado de Almeida y teólogo. A. Blanco Sánchez, Entre Fray Luís y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre, Salamanca, Ed. Atlas, 1982, aportando mucha documentación, y dedicando también su atención a Almeida (del que hace una excelente edición de sus obras), identifica a Francisco de la Torre con un hijo de ricos conversos toledanos, que vivió de 1521 a 1582, fue bachiller en Salamanca, clérigo, jesuita que repudia su obra poética. M^a L. Cerrón lo rebate, basándose en que la edición de Rime que imita el poeta se publicó más tarde al ingreso de este personaje en la orden.

114. El poeta perdido: Aproximación a Francisco de la Torre, Pisa, Giardini Editori, 1984. Tras serias investigaciones, que rebaten lo dicho hasta ahora, la autora llega a la conclusión de que Francisco de la Torre fue un poeta, así llamado, que debió escribir sus obras entre 1553 y 1572, del que no sabemos más.

115. Obras del Bachiller Francisco de la Torre. Dalas a la impression D. Francisco de Quevedo Villegas Cauallero de las Orden de Santiago..., en Madrid en la Imprenta Real, 1631, a costa de Domingo González mercader de libros. Las ediciones modernas que he consultado han sido: Poesía completa, ed. M^aL. Cerrón, Madrid, Cátedra, 1984. Poesías, ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

Quevedo editó estas poesías con un fin beligerante contra los culteranos que encabezaba Góngora. A lo que él calificaba de excesos, quería oponer esta línea sobria de poesía de la que se consideraba descendiente. Cfr. la polémica en el artículo de Komanecky, P., "Quevedo's Notes on Herrera: The involvement of Francisco de la Torre in the controversy over Góngora", BHS, 52, (1975), p. 122-33.

116. Crawford, J.P.W., "Sources of an Eclogue of Francisco de la Torre", MLN, 30, (1915), p. 214-5; "Francisco de la Torre y sus poesías", en Homenaje a Menéndez Pidal, II, Madrid, Hernando, 1925, p. 431-46. Señala que de la Torre imita fundamentalmente a Varchi, Guidiccione, Spira, Navagiero, a quienes lee en la antología de Lodovico Dolce Rime di Diversi et Eccellenti autori Raccolte dai Libri da noi altre Volte Impresi, Venecia, 1553. Elena Santos en "Transformación de un tópico en

Francisco de la Torre", Prohemio, 4, (1973), p. 405-20, estudia con acierto el tratamiento del tópico de la yedra abrazada al olmo, como expresión del amor.

117. Cfr. el excelente trabajo de M^a Luisa Cerrón y las páginas que A. Prieto le dedica en La poesía española..., II, p. 378-400.

118. Como por ejemplo, en el Libro I, las Musas y la Aurora en el S. II, las Parcas en el IV, Apolo y Endimión en el VI, la Concha de Venus en la Oda I, Citeron en el soneto VIII, Júpiter, Tetis, Juno entre otros dioses en la Oda II, Medusa y Circe en el soneto XIV, Icaro en el XXVI, la Hidra en el XXX; en el Libro II, Perseo y Andrómeda en la Oda V, Glauco y Tetis en la Canción III; en el Libro III, Ariadna en la Endecha VI.

119. "El ciervo herido y la fuente" en La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, 1975, p. 52-79.

120. Es interesante sobre la divinización de los ríos, el reciente artículo de Salvatore M. Zumbo, "Bucolismo religioso en poetas del renacimiento español", Angélica, II, 1991, p. 79-88, donde analiza el motivo del río como lugar sagrado en Francisco de la Torre, Gutierre de Cetina y Francisco de Figueroa.

121. The poetry of Francisco de la Torre, Toronto, University Press, 1982, p. 38-58. En esta obra hace un estudio estilístico y temático de este autor, si bien con ciertas simplificaciones, al no estudiar las fuentes italianas con profundidad. Lo divide en temas: Amor (neoplatonismo, petrarquismo, la noche), Naturaleza, Estilo (estructuras bimembres, sintaxis, imaginaria).

122. De su gran formación clásica dan cuenta diversos artículos, entre ellos: Mazzei, A, "F. de H. y El Cortesano de Castiglione", BAAL, 8, (1940), p. 248-9; Benedetto, U. di, "Fernando de Herrera. Fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético", Filología Moderna, 25-6, (1966-7), p. 21-46. Cabello Porras, G, "Del paradigma clásico a una apertura significacional en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Herrera", Analecta Malacitana, 4, (1981), p. 309-29.

123. Sigo la edición de Fernando de Herrera Poesía castellana original completa, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

124. Cfr. lo que indica A. Prieto: La poesía española del siglo XVI, II, Madrid, Cátedra, 1987, p. 464, acerca del recuerdo del madrigal de Cetina en el soneto "Vandalio, si la palma de amadores" de Vadillo a la muerte de aquél (recogido por Joaquín Hazañas y La Rua en el tomo II de su edición de Obras de Gutierre

de Cetina, Sevilla, 1895, p. 264).

125. No encontramos eco en esta alusión herrreriana a Orfeo de los versos que Luis de Camoës dedica al vate tracio. El soneto en castellano:

"Orfeu enamorado que tañía
por la perdida ninfa, que buscaba,
en el Orco implacable donde estaba,
con la arpa y la voz le enternecía.

La rueda de Ixión no se movía,
ningún atormentado se quejaba,
las penas de los otros ablandaba,
y todas las de todos él sentía.

El son pudo obligar de tal manera,
que, en dulce galardón de lo cantado,
los infernales Reyes, condolidos,
le mandaron volver su compañera,
y volvióla a perder lo desdichado,
con que fueron entrambos los perdidos."

comienza con Orfeo en el Hades, sin introducir los episodios anteriores del mito: la boda, la muerte, el descenso. El primer cuarteto pinta al desdichado amante cantando y tocando su instrumento en el Infierno. El segundo se refiere al efecto que su música produce en los atormentados, pero sólo menciona a Ixión, lo mismo que Virgilio en su pasaje de las Geórgicas. Concluye la primera mitad del soneto con dos versos que van más allá de la mera descripción. Señalan el contraste entre el reparto de alivio de Orfeo e, inversamente, el de dolor de los atormentados. En los tercetos el estático pretérito imperfecto se sustituye por el indefinido dotando de más agilidad a la narración. Se cuenta, sin especificar lo que es historia bien conocida, la concesión de Plutón y Proserpina y su segunda pérdida. Pierde intemporalidad el relato del mito, por lo que cualquier proyección personal del poeta se hace más difícil.

Además de este soneto, en algunas composiciones portuguesas aparece más fugazmente Orfeo. En su mote "A B C" va enumerando alfabéticamente personajes bíblicos o paganos y los compara con su amada. Menciona a Eurídice en la "E" y a Orfeo en la "O":

31 "Eurídice foi a causa
de Orfeu ir ao Inferno;
vós, de ser meu mal eterno(...)
Orfeu com a doce harpa
venceu o reino de Plutão;
vós a mim, com perfeição."

En la Égloga III, Almeno se lamenta por el desdén con que le trata su amada Belisa. Imagina su muerte y pide a los pastores que:

"Ao pé deste funéreo acipreste
me fareis um sepulcro sem arreio
de boninas que o prado ameno veste.

As desusadas músicas de Orfeu
aqui me cantareis; e desta sorte
não haverei inveja a Mausoleu."

Se recuerda la muerte de Eurídice en la Égloga VII. Un sátiro que está descansando se queja de que las ninfas huyan de él y pone como ejemplo el mal paso de Eurídice cuando huía de Aristeo:

"Ah! Ninfas fugitivas,
que só por não usar humanidade,
os perigos dos matos não temeis!
Pera que sois esquivas?
Que inda de nós não peço piadade,
mas dessas alvas carnes que ofendeis.
Ah! Ninfas! não vereis
que Eurídice, fugindo dessa sorte,
fugiu do amante, e não da fera morte?"

En la Oda III hay una comparación entre el poeta y Orfeo.

"Oh! bem afortunado
tu, que alcançaste com lira toante,
Orfeu, ser escutado
do fero Radamante,
e co'os teus olhos ver a doce amante!"

40

As infernais figuras
moveste com teu canto docemente;
as três Fúrias escuras,
implacáveis à gente,
quietas se tornaram de repente.

45

Ficou como pasmado
todo o estígio Reino co'o teu canto;
e, quase descansado
de seu eterno pranto,
cessou de alçar Sísifo o grave canto

50

A ordem se mudava
das penas que ordenava ali Plutão.
Em descanso tornava
a roda de Ixião,
e em glória quantas penas ali são.

55

Pelo qual admirada
a rainha infernal e comovida,
te deu a desejada
esposa, que perdida
de tantos dias já tivera a vida."

60

Sigo la edición de Obras completas, 2 vol., ed. Hernâni Cidade, Lisboa, Livraria Sá de Costa, 1946.

126. Formalmente ambos sonetos están muy alejados, no así el de Herrera y esta estrofa de uno de J. de Montemayor en la Diana:

"No más, Nympha cruel, ya estás vengada
no prueves tu furor en un rendido,
la culpa, a costa mía, está pagada;

ablanda ya esse pecho endurecido,
y resuscita un alma sepultada
en la tiniebla oscura de tu olvido" (L.I, p. 53)

127. María Hernández: "art. cit.", p. 127.

128. Cfr. Antonio Prieto, La poesía..., II, p. 554; y sobre el petrarquismo de Herrera los abundantes estudios que cita M^a Pilar Manero en su op. cit., p. 92-3, principalmente, Oreste Macrí, Fernando de Herrera, Madrid, Gredos, 1972 (2^a edición), p. 123-42, 475-9.

129. Vid. Elegía IX: "Ruvio Febo i crinado, qu'ascondido", Soneto: "Roxo Sol, que con hacha luminosa", entre otros.

130. Vid. Soneto: "No espero más de Faëtón luziente."

131. Vid. Sonetos: "Hazer no puede ausencia que presente", "Como en la cumbre ecelsa de Mimante", "Pura, bella, suäve Estrella mía".

132. Vid. Sonetos: "Cual rociäda Aurora en blanco velo", "Del fresco seno ya la blanca Aurora".

133. La Canción IV: "Esparze en estas flores" recoge todas las comparaciones, Aurora, Sol, Luna, Venus.

134. Es este una más de las formulaciones que se podrían aducir como ejemplo. Vid. también sonetos: "¿Por qué renuevas este encendimiento,", "¿Dó vas? ¿Dó vas, cruel? ¿Dó vas? Refrena", "¿Qu'espíritu encendido Amor envía", "D'aquella ardiente Luz i ardor luziente". A veces son los cabellos de la amada los que despiden centellas que abrasan al amante: "Cual d'oro era el cabello ensortijado", "¿Quién osa desnudar la bella frente", "Trenças, qu'en la serena i limpia frente"

135. Véase el soneto "¡O, cómo buela en alto mi desseo," y los estudios de J. Fucilla, "Etapas en el desarrollo del mito de Icaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", Hispanófila, 8, (1960), p. 10-51, y Turner: op. cit..

136. Véase, entre otros, los sonetos: "Tan alto esforçó el buelo mi esperança", "Clara, suäve luz, alegre i bella," y el estudio de A. Gallego Morell: El mito de Faetón en la literatura española, Madrid, CSIC, 1961.

137. Véase sonetos: "Subo, con tan gran peso quebrantado", "Deste tan grave peso que, cansado,", "Osé i temí, mas pudo la osadía", este último donde confluyen los mitos de Faetón y Sísifo.

138. Véase la Elegía I: "Si el grave mal qu'el corazón me parte".

139. Véase soneto: "Cubre en oscuro cerco i sombra fría".

140. Vid. "En los luzientes nudos enlazado", por ejemplo.

141. Editado en las Anotaciones, (p. 343-7), tomado de la edición crítica de José M. Blecua: Obra poética, 2 vols. Madrid, Anejo XXXII del BRAE, 1975, p. 277.

142. Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera, ed. facsimil del CSIC de la de Sevilla de 1580. Prólogo de A. Gallego Morell, Madrid, 1973.

143. Begoña López Bueno en su artículo: "La oposición ríos / mar en la imaginería del petrarquismo y sus implicaciones simbólicas. De Garcilaso a Herrera", Analecta Malacitana, 4, (1981), p. 261-83, analiza el significado que el motivo del río tiene en la poesía petrarquista. En cuanto a Herrera, éste abarca desde el río confidente a la sacralización del mismo. Vid. los sonetos: "Divino Betis, que por la llanura", "Alégrate, Danubio impetuoso", "Betis, qu'en este tiempo solo i frío", "De flores ciñe, Betys, tu corriente", "Igual al Tebro, al Arno i al Metauro", "Sobervio Tajo, qu'en la gran corriente", "Tú, qu'alegras el Tebro esclarecido", entre otros, donde puede apreciarse la insistencia de Herrera en estos tópicos.

144. Vid. Obra completa de D. Juan de Arguijo (1517-1622), ed. de Stanko B. Vranich, Valencia, Albatros ed. Hispanofila, 1985, p. 212-235.

145. p. 212-3 de la ed. cit.

146. Pablo Cabañas en su art. cit.: "Garcilaso, Arguijo, Góngora...", hace un interesante estudio comparativo entre el soneto de Garcilaso y el de Arguijo. Analiza las similitudes en cuanto a ritmo, acentos, palabras-rima, etc. Postula que, además del modelo garcilasiano, Arguijo se sirvió del soneto juvenil de Góngora (escrito hacia 1583 pero publicado como nº 203 de las Flores de poetas ilustres, Madrid, 1605, por Pedro Espinosa):

"Ni en este montè, este aire, ni este río
corre fiera, vuela ave, pece nada,
de quien con atención no sea escuchada
la triste voz del triste llanto mío
y aunque en la fuerza sea del estío
al viento mi querella encomendada,
cuando a cada cual de ellos más le agrada
fresca cueva, árbol verde, arroyo frío,
a compasión movidos de mi llanto,

dejan la sombra, el ramo y la hondura,
 cual ya por escuchar el dulce canto
 de aquel que, de Estrimón en la espesura,
 los suspendía cien mil veces. ¡Tanto
 puede mi mal, y pudo su dulzura!

Este soneto, que, según ha señalado la crítica, se basa en el italiano: "Non moue, erge, il corpo, i piedi, l'ale..." de Luigi Groto, da la vuelta a la estructura del soneto XV de Garcilaso. El dolor personal se adelanta a la comparación mitológica. Los diez primeros versos describen el estado del yo poético y los últimos cuatro aluden, sin nombrarlo, al poder del canto de Orfeo que seducía a la Naturaleza. El llanto del poeta suspende los elementos de la Naturaleza del mismo modo que hizo Orfeo con su voz. Se repiten palabras-rimas y otros vocablos claves del soneto garcilasiano. Para Cabañas, este soneto se sitúa en medio de una cadena de influencias: Garcilaso-Góngora-Arguijo y éste último es el más logrado de los tres.

147. Gracián dedica su Discurso LIX: "De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa" (ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969) a la conformidad que ha de haber entre el tema del que se trate y la anécdota con la que se ilustra. Para ejemplificar esta cualidad retórica pone como ejemplo el mito de Orfeo y su alegorización. Comenta la asimilación entre Cristo y Orfeo, y entre los instrumentos de cada uno, Cruz y Lira, recogida de la tradición patrística y moralizadora, como Clemente de Alejandría, citado expresamente, o el Ovidé Moralisé, y que culminará con el auto de Calderón El divino Orfeo. Lo relaciona con un texto evangélico, perteneciente a la escena de la Transfiguración, en el que Cristo anuncia que, cuando sea elevado sobre la Cruz, hará que todo lo creado se rinda ante él, prefiguración de su triunfo sobre la naturaleza gracias a su muerte en la Cruz. La idea de la atracción por medio de un instrumento le acerca al mito de Orfeo y aprovecha las comparaciones ya añejas entre ambos.

"No basta la sabia y selecta erudición; requiérese lo más ingeniosa y necesario, que es la acertada aplicación della. Puede reducirse a especie de agudeza, y de las más importantes; pertenece a las de careo, porque se forma la correlación y se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata, y la historia, suceso o dicho que se aplica. Desta suerte el sapientíssimo Clemente Alejandrino, basta decir que fue maestro de Orígenes, acomoda, a Cristo Señor Nuestro en la Cruz, la antigua fábula de Orfeo, aquel que con la armonía de su lira atraía a los montes, paraba los ríos, arrancaba los árboles, suspendía las fieras y todo lo atraía a sí. El verdadero Orfeo es aquel Señor, que teniendo estirados sus sagrados miembros en la lira de la Cruz, con aquellas clavijas de los duros clavos, hizo tan dulce y suave armonía que atrajo a sí todas las cosas: 'Si exaltatus fuero a

terra omnia traham ad me ipsum'."

148. Viene a cuento al citar a Pedro Cáceres el recordar cómo, en un soneto preliminar a Las lágrimas de Angélica de Barahona de Soto, juega con el paralelismo entre éste poeta y Orfeo, que rescatan a Angélica y a Eurídice con su palabra:

"Sacad a la luz de la tiniebla oscura
del Orco, a vuestra Angélica elegante,
cual su Eurídice tierno tracio amante,
aunque con más consejo que cordura.

Bien pudo ser igual su hermosura,
y mucho el Orco al Orco semejante,
y que uno en Ebro y otro en Ebro cante,
mas grande es la distancia en la ventura.

Que aquella volvió el rostro inadvertida
a la prisión antigua, y no ha alcanzado
volverla el muerto Orfeo al ser perdido;
mas ésta, ya a la luz del sol salida
merced del canto de otro no igualado,

jamás verá la muerte ni el olvido." (Ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981, p. 93)

149. op. cit., p. 3. Define las fábulas mitológicas como "género de poemas que, teniendo en el fondo un carácter narrativo, es en ellos lo menos importante la novedad e interés de lo narrado, y lo más los aderezos poéticos añadidos a la narración." Apoyándose en la Poética de Luzán, Cossío consideraba que no podía encuadrarse dentro de la épica por contener "amores y acciones de personas particulares".

150. Antonio Prieto, "Origen y transformación de la épica culta en castellano" en Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja, Madrid, Alhambra, 1980, p. 117-78. José Lara Garrido, Poética manierista y texto plural (Luis Barahona de Soto en la lírica española del XVI), Málaga, Universidad de Málaga, 1980, p. 55-ss. José Cebrián, ed. de Juan de la Cueva, Fábulas mitológicas y épica burlesca, Madrid, Editora Nacional, 1984; La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986; El mito de Adonis en la poesía de la Edad de oro, Barcelona, PPU, 1988.

151. A propósito de excursus narrativos en medio de églogas pastoriles, es pertinente recordar aquí el caso de Pedro de Padilla (m. después de 1600) quien en su décima Égloga introduce la "Fábula de Narciso" en versos sueltos. En ella, al igual que en el "Leandro" de Boscán, se enlazan dos historias mitológicas que no tienen conexión, pues cuando Silvano relata a Vandalino el dolor de Eco por el desdén de Narciso, lo compara con el de Orfeo y se distrae de su materia:

"tan tiernos eran sus lamentos mudos,
 que de la misma suerte que el de Tracia
 para cobrar la amada compañera
 con el suaue son de sus acentos,
 y con el instrumento sonoro,
 (que las piedras, los arboles, las fieras
 tras si lleuaua, con oculta fuerça)
 pudo mouer del reyno del espanto
 aquel trifauce can, que dio a Piritto
 (querido compañero de Teseo,
 sin valelle su esfuerço) muerte fiera
 detuuo la corriente presurosa
 de la Laguna Estigia, y Lago Auerno,
 y de las fieras infernales furias
 aquel furor indomito aplacando,
 hizo alli de Yxion parar la rueda,
 y sossegar la piedra de Sisipho,
 y al Buytre carniscero, que de Ticio
 rompe contino las entrañas tiernas,
 suspendio el exercicio sanguynoso
 y a Tantalo, la hambre que le aquexa
 teniendo las mançanas a la boca,
 y hizo a las hermanas que dexassen
 de fatigarse en vano, trabajando
 por llenar de agua clara el hondo pozo,
 y pudo tanto, que Pluton le hizo
 gracioso don de la querida esposa
 (que saliendo perdio por impaciente)"

El texto está tomado de la edición de Églogas pastoriles de Pedro Padilla y iuntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor, Sevilla, en casa de Andrea Pescioni, 1582, p. 176r-177a. (Otras referencias a Orfeo en el mismo autor Égloga V p. 72r, soneto XX p. 244r).

152. Obras completas, ed M. Rodrigues Lapa, Lisboa, 1942, t.I, p. 90-5.

153. "El Ninfale Fiesolano de Giovanni Boccaccio y la Fabula do Mondego de Francisco Sá de Miranda" en Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali, a cura di F. Mazzoni, Firenze, L.S. Olschki, 1978, p. 163-78.

154. "Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega" en Garcilaso, vol. cit., p. 235-46.

155. T.F. Earle, Theme and image in the poetry of Sá de Miranda, Oxford University Press, 1980, p. 19-25.

156. No le justifica, sin embargo, Sor Ana Francisca Abarca de Bolea, quien en una décima escrita ya en cronología barroca, por lo que se escapa a nuestro estudio, culpa a Orfeo de su falta, reprochándole que su a pasión no "le gobernara razón":

"Bien pudo Orfeo bajar
por Eurídice al infierno
y ostentalla su amor tierno,
pero fue solo ostentar
que si le llegara a amar
le gobernara razón
y no solo su pasión,
pues sabe que la mujer
es muy fácil de perder
al perder de la ocasión" (Vigilia y Octavario de S.

Juan Bautista, Zaragoza 1679). Cito gracias a una indicación de D. Antonio Prieto, quien me ha sugerido contrastar estas graves reconvenciones con la general admiración renacentista hacia el enorme amor y audacia del vate.

157. Bartolomé Gallardo poseía hasta 1823 un manuscrito autógrafo de este Cancionero y hoy se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Fue editado por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces: Cancionero de Sebastián de Horozco, poeta toledano del siglo XVI, Sevilla, 1874. Jack Weiner realizó una edición crítica (Herbert Lang, Bern und Frankfurt, 1975) que se basaba en el manuscrito e incorporaba fragmentos omitidos en la edición de Sevilla.

158. Juan de Mena (1411-1456) en el Laberinto de Fortuna menciona sólo una vez al cantor tracio:

120 "Mostróse Tubal, primero inventor
de cónsonas bozes e dulce armonía;
mostróse la farpa que Orphee tañía
quando al infierno lo traxo el amor,
mostróse Filírides, el buen tañedor,
maestro d'Archiles en çitarizar,
aquél que por arte ferir o domar
pudo a un Archilles, tan grand domador".

Y el comentarista Hernán Núñez glosa así esta copla: "Orphee hijo de Oeagro y de la musa Caliope, o segun otros, hijo del Dios Apolo, natural de la prouincia de Tracia, fue segun algunos dizen, el primero inuentor de la vihuela y fue tan excelente Musico, que no solo traya tras si los hombres, mas aun las animalias brutas, y los montes, y los árboles, y los ríos y las piedras. Este fue casado con Euridice, la qual passeandose con las nymphas Najades por el campo mordio la una culebra en el pie, y murio dello: por lo qual Orphee segun las ficciones poeticas decendio por ella al infierno, y con la suauidad de su musica prouoco a llorar a las animas del infierno, y alcanço del Dios Pluton que le diesse a su muger Euridice con tal condicion que

hasta que fuese salido del infierno, no la mirasse: pero Orpheo con el gran amor que le tenia, no se pudo contener, y boluio la cabeça atras para la mirar, y perdio el don que Pluton le auia concedido y su muger Euridice se torno al infierno."

(Todas las obras del famosissimo poeta Juan de Mena con la glosa del Comendador Fernan Nuñez sobre las trezientas: agora nueuamente corregidas y enmendadas, Anvers, en casa de Martin Nucio, 1552, p. 109-r)

Además, Mena en la copla 16 de La Coronación, (sigo la edición de Toulouse, 1489 por el facsímil preparado por Incunables Poéticos Castellanos en 1964) alude al "hijo de Calíope": "Mas mira quando te fueres

no retroceda tu lunbre
ver te as si lo hizieres
do nunca jamás esperes.
5 redención en certidunbre
no seas tan inconstante
que vencido del talante
muestres seso más inope
al hijo de Caliope,
10 queriendo ser ymitante"

Inmediatamente el poeta añade un largo comentario en prosa, donde primero aclara verso a verso el sentido de la copla en el conjunto de la composición. Mena enlaza la amonestación de Tesifone con la historia de Orfeo, de quien da su genealogía y especifica con precisión de citas las fuentes clásicas de su historia: Ovidio y Boecio. A continuación bajo el rótulo "Ficçion" Mena relata la fábula. Recordando el tratamiento medieval de los mitos que acomoda a su época anacrónicamente la materia antigua, Mena presenta a Orfeo como un juglar de maravillosos poderes con la cítola y la vihuela. Los ríos dejaban de fluir, los animales acudían a él y los árboles alargaban sus ramas hacia él. Cuenta la muerte de Eurídice cuando paseaba con las náyades por unos prados y fue mordida por una "sierpe ponçoñosa". Interrumpe el relato ovidiano para referir los malos agüeros que en la boda de los protagonistas produjeron los tristes atavíos de Himeneo y de Juno. Con una técnica muy amplificatoria, los presenta al primero como dios de las bodas y a la segunda como diosa de las madrinas. Mena elabora de forma personal el material que sobre este punto encuentra en su fuente, Ovidio, quien presenta al comienzo de su relato, pero no tras la muerte de Eurídice, los malos presagios de la ausencia de Himeneo en sus bodas. El dolor de Orfeo es descrito con una expresión muy viva: "se començo a matar todo". El autor sigue los relatos clásicos sobre la estancia en el Hades y aparecen los célebres atormentados, si bien equivoca a Sísifo por Tesifone, quizá por lo similar de su secuencia fónica. Se añade la mención de Carón como uno de los seducidos por la música. Posteriormente se copia el discurso ante Plutón en estilo directo y siguiendo su perfecto

esquema retórico. Como novedad, encontramos también en estilo directo la respuesta de Plutón con la condición, sin que intervenga en ella Proserpina. El poeta acude de nuevo a Boecio para tratar de justificar la desobediencia de Orfeo, causa de la pérdida definitiva. No se detiene mucho en los detalles finales: muerte y destino ulterior de Orfeo, pues los consigna con las mínimas palabras. Omite el largo canto de Orfeo donde se cuentan las historias de los amantes ilícitos y así dota a su versión de una estructura más equilibrada. Además de procurar una construcción más armónica, altera a veces el orden secuencial.

Sigue Mena con la "Historia e verdad", en la que en breves palabras se consigna la ascendencia mítica de Orfeo, como explicación evemerista de sus grandes cualidades como sabio y músico, pero sin admitir en modo alguno la autenticidad de la misma. A continuación, el autor desarrolla ampliamente la alegorización de la historia bajo el título de "Aplicación e moralidad". Esta clasificación en aspectos: ficción, historia y moralidad, procede de la tradición de los manuales mitográficos y moralizaciones de Ovidio que hemos estudiado. Es el esquema, sin ir más lejos, que emplea Boccaccio en su Genealogia y que podía haber conocido Mena. Su vigencia será muy larga y hasta la Philosophia secreta de Pérez de Moya en el s. XVII lo empleará.

Según esta explicación moral, Orfeo es el entendimiento que detiene a los ríos, es decir los pecadores en su camino natural hacia la mar, el infierno. Con un sentido bastante misógino, la mujer es la parte carnal del ser humano y, como tal, se deja tentar por la serpiente cuando "folgaba" en el prado. Esta pequeña variación del momento del mordisco, no producido cuando caminaba sino cuando estaba tumbada, es bastante plástica y enriquecedora. Orfeo entonces ha de emprender la peregrinación de la penitencia para lograr sacar a su carne del pecado mortal. Con sus oraciones y sacrificios -los cantos- logra aplacar a Dios, que concede la gracia del arrepentimiento de la carne, bajo la condición de no volver a mirar las cosas terrenales. El entendimiento no obedece y por eso pierde de nuevo su alma. La furia Tesífone representa simbólicamente la pérdida definitiva del alma por la desobediencia del hombre. Llama atención lo negativo de este final, pues el hombre no acaba de salir de su estado de pecado y el autor se olvida de la alegorización del resto de la historia de Orfeo.

En líneas generales, Mena desarrolla la conocida moralización que ya estaba en Boecio y que tantos comentaristas medievales: Arnulfo de Orleans, Juan el Inglés, el Ovidé Moralisé, amplifican. Se trata además de la primera alegorización amplia de este mito en lengua castellana, pues Alfonso X no aprovecha su relato del mito para introducir más que pequeñas pinceladas alegóricas.

El estilo de la narración es llano, aunque no faltan algunos

recursos ornamentales como son el hipérbaton: "e luego los atormentadores de las almas estouieron quedos por la dulcesa de la su citola a escuchar"; la simetría con rima de la traducción de dos versos de Boecio: "¿Quien sera aquel que ponga ley a los amadores, como no pueda ser la ley mas fuerte para mandar que mas fuerte no sea el amor para la quebrantar?" que no está en los originales "Quis legem det amantibus? / maior lex amor est sibi" De Consolatione philosophiae, III, metro 12, 47-8; los latinismos: "començó ... tales palabras efundir", "las sumidades del monte Hemo"; las parejas de vocablos castizos y latinos juntos: "ponzoña e venino pestilente", "crescer y conualescer", "demos ...y restituyamos", "las orfeicas palabras"... Este último adjetivo, derivación poco frecuente del nombre propio del vate, se repite en otra copla:

"O tu, **orpheica** lira
son de Febea vihuela,
ven, ven, venida de vira,
y de tus cantos espira,
pues que mi seso recela" (Copla 31)

159. Cristóbal de Castillejo (1490-1550) es traductor de Ovidio frente al virgilianismo de sus rivales Boscán y Garcilaso. Su obra se enfrenta a la renovación métrica que propugnan los citados poetas. Traduce la "Historia de Píramo y Tisbe", "Canto de Polifemo", "Fábula de Acteón", donde demuestra gran conocimiento de los latinos Catulo y Ovidio, pero donde no se desprende de toda la carga de alegorismo medievalizante. En todas sus fábulas mitológicas no aparecen referencias a Orfeo. Ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, t. II.

160. Acerca de los pocos datos de su vida que se conocen vid. Beatriz Elena Entenza de Solare, "Datos para la biografía de don Juan Coloma", Filología, 13, (1968-69), p. 165-73. Además de las composiciones incluidas en el Cancionero, publica Decada de la passion de nuestro redemptor Jesu Christo; con otra obra intitulada Cantico de la gloriosa resurreccion, Cagliari, 1576.

161. Editado y estudiado por Morel-Fatio en La Espagne au XVI et au XVII siècle, Heilbronn, Henninger Frères Libraires Editeurs, 1878, p. 489-603.

162. Vid. Emiliano Diez Echarri, Teorías métricas del Siglo de Oro, Madrid, CSIC, 1970, p. 239-41. Pedro M. Piñero, "La octava real, estrofa de la poesía épica" en Luis Belmonte Bermúdez. Estudios de "La Hispálica", Sevilla, Diputación, 1976, p. 105-7. José Cebrián, "La forma poética de las fábulas mitológicas de Juan de la Cueva", Gades, 13, (1985), p. 239-306, recogido luego en Estudios sobre Juan de la Cueva, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1991, p. 155-68.

163. Antonio Prieto, "Del ritual introductorio en la épica culta", en Estudios de Literatura europea, Madrid, Narcea, 1975, p. 15-71; José Cebrián, "El ritual introductorio" en La fábula de Marte y Venus..., p. 68-79; "El ritual introductorio" en El mito de Adónis..., p. 97-107.

164. Juan de Jáuregui (1583-1641) publica en 1624 su Orfeo, fábula mitológica dividida en cinco cantos y con un total de 186 octavas reales. (Sigo la ed. de I. Ferrer de Alba, en Madrid, Espasa-Calpe, 1973 y vid. la más reciente de J. Matas en Madrid, Cátedra, 1993 así como su fino estudio Juan de Jáuregui: Poesía y Poética, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990).

A diferencia de otros poemas del género y de los preceptos teóricos, el Orfeo carece del "ritual introductorio". Así directamente en el canto primero se nos presenta a los héroes, se narra la muerte de Eurídice y la desesperación de Orfeo. El joven muchacho Orfeo se dedica a la música sin acceder al amor, como si previera peligros en éste, aunque la misma música haga que las mujeres se sientan atraídas por él. Sin embargo, al conocer a la ninfa Eurídice olvida su inicial rechazo y se enamora profundamente de ella. El himeneo se ve enturbiado por funestos presagios que auguran un hecho fatal: (v. 6-7, 23-24, 61-64). Eurídice muere mordida por una serpiente al ser perseguida por Aristeo. En la descripción del dolor de Orfeo, el poeta sigue nuevamente la pauta virgiliana.

En el canto II se desarrolla el relato de la katábasis de Orfeo, la descripción del infierno y del poderoso efecto dulcificador del canto del enamorado entre la naturaleza agreste y los condenados. Es uno de los mejores pasajes del poema por los recursos descriptivos que despliega Jáuregui en un alarde pictórico que ornamenta el hilo del relato y por la introducción de elementos narrativos que no estaban en Virgilio. El héroe llega ante el palacio de Plutón, pero antes ha encontrado al Sueño, la Tristeza, el Morbo, la Guerra, personificaciones de los principios del mal; a las Scilas y Chimeras, monstruos clásicos pero ausentes en las más clásicas descripciones del Hades. Progresivamente el canto del tracio, va transformando a su paso todo lo que se encuentra. Se amansan los monstruos, cruza el Aqueronte en la barca de Caronte, el cual se rinde ante el "canoro nauta". Una vez en tierra, ni siquiera el Can Cerbero puede resistirse a la fascinación de su voz. Atraviesa los distintos lugares del Más Allá: la región de los bienaventurados y el espacio de los tormentos. Las torturas eternas se detienen un solo instante, el momento en que la voz de Orfeo les arrebató.

El canto III, central en el conjunto, constituye el climax del poema. Se desarrollan en él los hechos cruciales del relato mitológico: llegada del héroe ante Plutón y Prosérpina, canto de Orfeo, concesión de la gracia bajo una condición, incumplimiento de la misma y pérdida definitiva de la amada. La fuente que sigue

el autor es principalmente la ovidiana, de manera especial en el canto de Orfeo, que desarrolla en once octavas el esquema oratorio ya consagrado. Tras la súplica, Plutón se amansa y ni siquiera Prosérpina tiene necesidad de interceder ante su marido, pues éste ya es propicio a Orfeo. Eurídice es conducida por los ministros de Plutón ante la presencia de su amado. La condición de no mirar a Eurídice hasta no verse en la región de los vivos, Jáuregui intenta racionalizarla un poco ya que en la región de los muertos no está permitido gozar de "halagos". Como es obligado en el relato, Orfeo se vuelve y pierde a su esposa. Jáuregui racionaliza el impulso amoroso que en Virgilio es imprudente impaciencia pero en Ovidio cuidado por la amada. Al ser arrebatada Eurídice, no escuchamos su queja que tan bellamente expone Virgilio, y una simple indicación del narrador nos resume uno de los momentos más trágicos del relato mitológico. La reacción de Orfeo se detalla más: intenta seguirle, pero no puede cruzar el Aqueronte de nuevo, tampoco puede cantar ya y huye del lugar infernal, aborrecido ya para siempre, sin consolarse siquiera en la región de los vivos.

En treinta y nueve octavas, Jáuregui narra el regreso del desgraciado joven después de su fracasado descenso. Otra vez en la tierra, su dolor se manifiesta en el más bello canto que jamás la naturaleza haya escuchado. Por último, se describe el portentoso efecto que la música hace entre peñas, árboles, y animales. Se trata de uno de los pasajes más elaborados del sevillano, que se entretiene en la descripción de dos aspectos: la preparación y desarrollo del concierto por una parte, y la respuesta de la naturaleza ante éste, por otra. La atmósfera que envuelve al cantor se va tornando mágica y su voz enciende a la naturaleza. Tal como es habitual en Jáuregui, retomando la idea ovidiana, construye un enorme pasaje en el que intensifica todos los elementos temáticos de su fuente.

El último y mas largo de los cantos relata el final trágico de Orfeo, motivado por la crueldad de las bacantes, y el destino posterior del héroe muerto. Jáuregui sigue el relato ovidiano pero, como es general en los autores españoles, omite los amores homosexuales de Orfeo. Para justificar la furia de las bacantes no se contenta con remitirse a Virgilio y a la envidia de las mujeres por recibir menos atenciones que la música, sino que hace más verosímil su relato al introducir una innovación importante: el personaje de Lisis. La ninfa al verse rechazada por Orfeo, primero intenta convencerle con palabras, luego herida por su desdén incita a sus compañeras a la venganza, aunque se arrepiente cuando ya es tarde del daño infringido a su amado. La introducción de este personaje es un acierto indudable pues además de verosimilitud aporta nuevas posibilidades dramáticas al texto. Orfeo muere repitiendo el nombre de su amada. Tras la muerte, nos relata el destino posterior del cuerpo, del alma y de la lira de Orfeo, además del dolor terrible pero sereno que

causa en la naturaleza. Destacan dos detalles nuevos: las musas sepultan los despojos de Orfeo y erigen un mausoleo en su honor, su lira se catasteriza en una constelación de nueve estrellas, tantas como musas. Orfeo y Eurídice en los Eliseos se abrazan y se miran sin temor.

165. La publicación del Orfeo de Jáuregui, le granjeó feroces ataques. El más significativo de ellos es el protagonizado por el Orfeo en lengua castellana de Montalbán. (Sigo la ed. de P. Cabañas en Madrid, CSIC, 1948)

La obra se compone de cuatro cantos cuyo contenido es como sigue: El Canto I se desarrolla en 64 octavas y se abre con el obligado tópico del "ritual introductorio" (1-5). Primero el poeta se dirige al propio Orfeo y declara su propósito de cantar su vida con la misma elocuencia que es natural en él. El tópico de la "captatio benevolentiae" se expresa con la mención a "los flacos ombros de mis verdes años". A continuación, la invocación a la Décima Musa. La última octava conserva el recuerdo de los conocidos comienzos de los grandes poemas épicos, pues el poeta insiste en que no va a cantar las armas, sino el amor. Comienza el poema no "in medias res", sino con la presentación de los antecedentes de Orfeo (6-28). La localización geográfica (6) y la genealogía del héroe (7) en la que presenta a Apolo, y no a Eagro, como padre de Orfeo. Es novedad interesante la descripción física de Orfeo (8-10), que se corresponde con la posterior de Eurídice (29-34), pues no suele incluirse en otras versiones del mito. Orfeo es el amado de la Naturaleza (11-15), que se va describiendo asignando a cada elemento de la misma una historia de las Metamorfosis que lo origina. Entre las cualidades de Orfeo destaca su prodigioso canto. Esto se escenifica mediante la inclusión de una cosmogonía (16-26), a la que sigue la ponderación de sus efectos (27-28). Dando un salto temporal de cinco años se relata la boda de Orfeo y Eurídice (48-50): invitados (51-55), malos presagios (56-59) y noche de bodas (60-64). Llama la atención que el autor no comienza su relato en las bodas, como Ovidio, sino que presta mucha atención a la historia antes de las mismas.

En el Canto II, que abarca 53 octavas, comienza con una referencia temporal introductoria (1-2) y pasa a presentar a Aristeo, al que se confiere un gran protagonismo. Es el inventor de la apicultura (3-9) y, enamorado de Eurídice (10-15), provoca su huida (16-23) y posterior muerte (24-30). Le sigue la pintura del dolor de Orfeo (35-38) y su canto (39-49), así como la universal queja de la Naturaleza (50-53).

En el Canto III (59 octavas) se describe el descenso de Orfeo al Hades. Se incluye una referencia personal del poeta y una crítica velada a Jáuregui, al que achaca haber dedicado demasiadas estrofas a los horrores del infierno (2-5). Tras la bajada de Orfeo (6-19), se desarrolla su canto que no sigue el

esquema oratorio ya consagrado y en el que, sin demasiada justificación, se incluye la historia del rapto de Prosérpina (20-41). Al fin, todos se conmueven del dolor de Orfeo por lo que se concede bajo condición que vuelva Eurídice (42-45). Otra novedad estriba en los parlamentos de Orfeo y Eurídice (46-54) mientras ascienden a la tierra, que aportan nuevas dimensiones humanas como la fidelidad al recuerdo de su esposo en el Más Allá. Acaba el Canto con la narración de la ruptura de la condición y de la pérdida de Eurídice (55-59).

El último Canto, el IV, contiene 58 octavas. Se abre con la petición y lágrimas de Orfeo ante las puertas del Hades (1-8). Tras la negación de los dioses (9-19), llega a Tracia (20), donde el poeta canta a los ingenios españoles (21-39), siguiendo el modelo de las novelas pastoriles que precisamente adjudican esta misión muchas veces a Orfeo. Después del panegírico, Orfeo sigue cantando, pero esta vez la materia ovidiana del propio canto de Orfeo en el libro X de las Metamorfosis: Atis, Cipariso, Ganimedes, Jacinto, Pígmalión, Mirra, Adonis, Atalanta (40-48). Concluye la obra con la muerte de Orfeo y su ulterior destino (49-57). La narración utiliza la segunda persona para dar más viveza al relato. La última estrofa contiene la despedida del poeta (58).

166. Entre los principales cultivadores del género que no tratamos por dedicarse a otros mitos, se encuentra Gaspar Aguilar (1561-1623), poeta y dramaturgo valenciano y uno de los fundadores de la "Academia de los Nocturnos". Pero quiero recordar que comienza su "Fábula de Endimión y la Luna" (ed. de J. M. de Cossío, Madrid, Cruz y Raya, La rosa blanca, 1935), invocando a Orfeo:

"Del amor loco atrevido
el caso más señalado
canto y lloro enternecido;
canto, por ser escuchado,
5 lloro por ser entendido.
Para engrandecer mi canto
de la suerte que deseo,
holgara que el cielo santo
en todo me hiciera Orfeo,
10 sino en suspender el llanto.
Piedras, árboles y ríos,
como Orfeo a mí trujera
solo por mis desvaríos,
los llantos no suspendiera
15 por no suspender los míos."

Vid. Aurelio Valladares del Reguero, Vida y obra de Gaspar Aguilar, Madrid, Univ. Complutense, 1981.

167. Primero, Eneas, para convencer a la Sibila de que le deje iniciar el viaje, recuerda el descenso de otros personajes al Hades y, entre ellos, el del vate tracio:

"Si potuit manes accersere coniungis Orpheus
120 Threicia fretus cithara, fidibusque canoris"

Más adelante, cuando el héroe y su guía han penetrado ya en el Elíseo, tras haber visitado los terribles lugares de las almas condenadas, contemplan a los bienaventurados. El primer personaje que allí encuentran es Orfeo:

645 "Nec non Threicius longa cum veste sacerdos
obloquitur numeris septem discrimina uocum,
iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno."

Vemos que la figura de Orfeo se recuerda muy positivamente. En el primer fragmento se habla del éxito del viaje de rescate y se omite toda la secuencia final de prohibición, curiosidad y desgracia. Es curioso que siendo el mismo Virgilio quien en las Geórgicas consagrara la versión del fracaso de Orfeo en su misión, no aludiera a éste en su otra obra. Además, la función del recuerdo del vate en la Eneida, es la de ejemplificar otros casos de Katábasis sin más y que, con fracaso o sin él, Orfeo la protagonizó. ¿Por qué no quiso aludir al final desdichado de Orfeo que no hubiera modificado en nada el papel ejemplarizante en este fragmento de Orfeo? No lo sé. Quizá porque se le quería presentar como figura excelsa, sacerdote y músico que habita mansamente el Elíseo, como hace más adelante. Tras Orfeo, Eneas ve a Museo al que llama "optime uates", quien le orienta en su búsqueda de Anquises.

168. Juan de la Cueva (1543-1612) es autor de varias fábulas mitológicas como "LLanto de Venus" y "Los amores de Marte y Venus", cuya edición y estudio debemos a José Cebrián, op.cit.. Además, en el Viaje de Sannio (1585) (ed. J. Cebrián, Madrid, Miraguano, 1990), donde desarrolla un viaje alegórico del protagonista, acompañado de la Virtud, por las tres partes del mundo, son varias las referencias a Orfeo. En el Libro I se describe el cielo y cada una de las constelaciones de estrellas que lo pueblan, según la mitología antigua. Se menciona entonces la lira de Orfeo:

"Mira a Orión pluvioso i también mira
el Cisne, en que mudado fu' el rey Cigno,
llorando porque Iove ardiendo en ira
a Phaetón dio muerte su sobrino;
**mira del sacro Orpheo la dulce lira,
que juzgando los dioses por indino
al bajo suelo de poder gozalla
quisieron en el Cielo colocalla.**" (L. I, 61)

En el libro IV entre las estrofas 76 y 77 se intercala un soneto en el que se describe el cataclismo cósmico que supuso la ira de los dioses ante la ofensa de un mortal. Entre ellos

aparece Orfeo:

"Hirió la Trivia diosa en el Letheo
con el tridente del nudoso ermano
por el insulto qu' el pastor troyano
cometi6, i **suspira el caso Orphee.**
Apareja Mercurio el caduceo,
árdesse en ira Iove soberano,
sin que impida su ánimo inumano
Iuno, ni el tierno abraço cythereo.
Treme el profundo Huerco, i del ruido
s'enciende Phlegetón sin gobierno.
Altérasse el Parnasso, i commovido
el zonado Zodiaco rebuelve
sus doze signos en su curso eterno."

Por último, el poeta vuelve a referirse al cantor tracio en la estrofa 65 del libro quinto. Se trata de una alusión panegírica en la que se compara el canto de un poeta, Juan Sáez Zumeta con el de Apolo y con el de Orfeo, que logró vencer los tormentos del Hades:

"Mira, si ya l'admiración i espanto
no te priva el mirar esta figura
de Iuan Sáez Çumeta, cuyo canto
hace lo qu'el de Apolo en su dulçura;
con él suspende la congoxa i llanto
de Amor, con él la pena i desventura,
con él sobreseyó del reyno oscuro
Orphee el uso del castigo duro." (L. V, 65)

169. Nak-Won Choi: Garcilaso a lo divino. Estudio crítico sobre el proceso de la contrafacción de la poesía garcilasiana en la Edad de Oro, Madrid, Univ. Complutense, 1988. Vid. también el artículo de Francisco Javier Sánchez Martínez, "'Presta los versos tú, yo el artificio': nuevos contrafacta espirituales de la poesía de Garcilaso", Rilce, 9, 1, (1993), p. 73-102.

170. Dámaso Alonso: La poesía de San Juan de la Cruz, Madrid, CSIC, 1942; Dámaso Alonso, "El misterio técnico en la poesía de San Juan" en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1987, p. 219-305.

171. Bruce W. Wardropper, "Hacia una historia de la lírica a lo divino", Clavileño, 5, 25, (1954), p. 1-12; Historia de la poesía a lo divino de la Cristiandad occidental, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

172. Juan de Andosilla y Larramendi, Christo Nuestro Señor en la cruz, hallado en los versos del príncipe de nuestros poetas, Garcilaso de la Vega, sacados de diferentes partes y unidos con ley de centones, (Madrid, 1628).

173. "Buscando mis amores
yré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y passaré los fuertes y fronteras."

M^a Rosa Lida de Malkiel en "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", RFH, 1, (1939), p. 20-79, señaló la dependencia con los versos 401-5 de la Égloga I de Garcilaso:

"contigo mano a mano
busquemos otro llano
busquemos otros montes y otros ríos
otros valles floridos y sombríos
donde descansen y siempre pueda verte."

174. Granada, René Raabut, a costa de Francisco García mercader de libros, 1575.

175. Sebastián de Córdoba, Garcilaso a lo divino, Madrid, ed. de Glen R. Gale, Castalia & University of Michigan, An Arbor, 1971.

176. El estudio de las dos versiones del auto sacramental de El divino Orfeo de Calderón se sale de nuestro marco cronológico, pero señalaremos que logra una síntesis perfecta de dos tradiciones, la mítica y la bíblica, para representar por medio del mito griego los principales hitos de la Historia de la Salvación humana: creación, pecado original, redención.

En primer lugar, la escena en que Orfeo despierta con su música a los Días y la Naturaleza Humana corresponde a la creación armónica del mundo por parte de Dios. Para su escenificación, el autor se vale del bello relato del primer capítulo del Génesis, en el que Dios cada día de la semana crea de la nada un elemento de la Naturaleza: la luz, las aguas, las plantas, las estrellas, los peces y aves, las bestias terrestres y el hombre. El poeta cita expresamente sus dos fuentes de inspiración en esta puesta en escena de la Creación: Ovidio en las primeras páginas de las Metamorfosis y la Biblia:

"¡Ah de ese informe embrión!

¡Ah de esa masa confusa
a quien llamará el Poeta

- 80 caos y nada la Escritura!"

En segundo lugar, la tentación del Príncipe y la Envidia a la Naturaleza humana corresponde al momento bíblico del pecado original de Adán y Eva. Ya las moralizaciones medievales de Ovidio, habían señalado las semejanzas entre la muerte de Eurídice y la caída de Eva. En el auto de Calderón aparecen los elementos bíblicos de la serpiente, la manzana prohibida y la promesa de llegar a ser como Dios (Gén., 3, 5): "Come y como Dios serás" (v. 855).

Tras el pecado y la subsiguiente pérdida de la armonía en la naturaleza, el rescate de Orfeo simboliza la encarnación de Dios, su muerte en la Cruz y su redención del género humano. Esta escena se configura como un via crucis, en el que Orfeo lleva su arpa como Cristo su cruz. La tradición medieval que asimilaba ambos instrumentos, como en el Ovidé Moralisé, es llevada aquí a su plenitud figurativa y simbólica. Cada elemento del arpa se corresponde con uno de los tormentos de la Pasión de Cristo: las clavijas son los hierros; las cuerdas, los azotes; los trastes, los golpes. Al final, Orfeo no puede sino exclamar las mismas palabras de Cristo en la Cruz (Mt., 27, 46).

Además de estos tres momentos principales de la Salvación humana, el auto contiene muchas otras reminiscencias bíblicas como la escena de la adoración de la Naturaleza y los Días a Dios en un Cántico de alabanza inspirado en el Salmo 104 ("Gloria a Dios en la creación"). También la obligada apoteosis eucarística final y la comparación de la Iglesia con una Nave segura. Especial belleza posee las reminiscencias místicas de la relación entre los esposos. La primera vía, la ascética, se recuerda cuando la Naturaleza Humana, ya creada, busca a Orfeo. La segunda vía, la iluminativa, corresponde al momento en que Orfeo insta a su amada a que se despose con él y penetre en el Alcazar. Y parecen oírse los versículos del Cantar de los Cantares, (2,8, 4,8) y la elaboración del Cántico Espiritual de San Juan. Por último, el texto está lleno de citas de las Sagradas Escrituras o de la liturgia, lo que conforma un léxico particular que se entiende muchas veces sólo desde el referente religioso.

Desgraciadamente no hay datos fehacientes sobre las fuentes que pudo manejar Calderón, pero sabemos que tuvo que conocer muy bien tanto la fábula mitológica a través de los autores antiguos o de los mitógrafos, como los intentos de alegorizarla. Calderón aprovecha el peso de esta tradición alegórica y los esfuerzos anteriores de aproximar la figura de Orfeo al ámbito sobrenatural. La materia se prestaba de antemano a su transformación "a lo divino". Late el recuerdo de las primitivas pinturas paleocristianas y la doctrina de los Padres de la Iglesia que asimilaban las figuras de Orfeo y Cristo por su condición de psicopompos y buenos pastores. En la primera versión del auto se citan expresamente los nombres de algunos de estos Santos Padres. Esta pesada erudición se suprime en la versión definitiva, pero nos da pistas acerca del conocimiento de Calderón de la cristianización primitiva del mito. Este conocimiento pudo no ser directo, sino a través de compendios mitográficos como el de Pérez de Moya y, especialmente, el de Baltasar de Vitoria, que citan a algunas de estas fuentes. Además de la patrística, Calderón también tiene presente las moralizaciones medievales de las Metamorfosis de Ovidio. Más cercano tenía los "contrafacta" de Sebastián de Córdoba, si bien no conseguían armonizar la tradición pagana con la cristiana.

177. Citado por Nak-Won Choi en op. cit. p. 367.

178. Aproximación a San Juan de la Cruz: las letras del verso, Madrid, Cátedra, 1990, p. 136, 177, 183, principalmente.

179. Seguimos la edición de Domingo Yndurain, Madrid, Cátedra, 1990.

180. Sobre la música en S. Juan, vid. S. Moreno, "El silencio de la música en S. Juan de la Cruz", en El sentimiento de la música, Valencia, Pre-Textos, 1986, p. 49-65.

181. "El mito de Orfeo, ninfas y sirenas" en De Fray Luis a San Juan: la escondida senda, Madrid, Castalia, 1972, p. 206-15.

182. En el poema de Fray Luis de León "A todos los Santos", adaptación de la oda I.12 de Horacio, los personajes míticos se convierten en cristianos. Así Orfeo pasa a ser el rey David, en una equiparación que ya estaba presente en la tradición de los Santos Padres y que en el Renacimiento se populariza:

10 "¿qué nombre entre estas breñas a porfía
 repetirá sonando
 la imagen de la voz, en la manera
 el aire deleitando
 que el Efrateo hiciera
15 del sacro y fresco Hermón por la ladera?
 a do, ceñido el oro
 crespo con verde hiedra, la montaña
 condujo con sonoro
 laúd, con fuerza y maña
20 del oso y del león domó la saña."

Gran imitador también de Horacio es Francisco de Medrano (1570-1607), poeta sevillano vinculado al grupo salmantino y jesuita durante un tiempo. Al comienzo de la Oda XIX dedicada "A Francisco de Acosta en la muerte del padre Iosef Acosta, su hermano", que sigue el modelo de la oda horaciana (I, xxiv), sustituye la inicial invocación a la musa Melpomene (v. 1-4) por la de Orfeo y así recoge la posterior referencia de Horacio a este personaje (v. 13-14):

 "¿Quién pondrá freno y término al deseo
 de una vida, Faustino, así preciosa?
 ¡Oh como fuera digno aquí el empleo
 de tu voz numerosa
 y de tu lyra, Orfeo!"

El poema de Medrano se aleja así de lo mitológico, pero a diferencia de Fray Luis, tampoco se sustituye por elementos cristianos. Este autor no trata en ninguna de sus odas, sonetos o romances particularmente a Orfeo, pero sí cae en los tópicos panegíricos de comparar un poeta al cantor tracio.

183. Introducción a Fray Luis de León, De los nombres de Cristo, Madrid, Cátedra, 1986.

184. p. 123-31.

D. Género pastoril:

1. Introducción: La "materia órfica":

Además de la alusión explícita a Orfeo, como el mejor de los músicos¹, es esencial para el mundo bucólico el que haya cantos que logren conmover a la Naturaleza. Así, lo que en un principio era patrimonio de un único cantor con poderes mágicos, -bien se sabe que idénticas capacidades tenían personajes mitológicos como las Sirenas, Anfión, la ninfa Canente, Arión, Lino, algunos de los cuales se incorporan a la teogonía bucólica- se difunde entre los mortales que habitan el espacio idealizado pastoril, y se predica de cualquiera de ellos, sin necesidad de acudir a Orfeo. Esta característica, la reacción de los elementos naturales ante la música, definida por Vicente Cristóbal como uno de los temas tópicos de la literatura bucólica², aparece ya en los orígenes de la misma, en Teócrito:

"Tocaba la flauta Dametas, hacía Dafnis el vaquero sonar su siringa y, en seguida, pusiéronse a brincar en el blando cespel las terneras." (Idilio, VI, v. 44-5)³

Y es recurrente en Virgilio: (II, 23-4: atribuida a Anfión; VI, 28-9: a Sileno; V, 20-44: a Dafnis; VI, 69-71: a Hesíodo; VIII, 1-5: a Damón y a Alfesibeo; VIII, 68-71: a Circe; IX, 9-10: a Menalcas; y X, 8-15: al poeta Galo). Se observa que esta propiedad se predica de tres categorías de personajes: unos de ellos, míticos, como Anfión, Sileno, Circe; otros, poetas históricos a los que se alaba: Hesíodo, Galo; y, por fin, un tercer grupo de personajes ficticios del mundo bucólico, es

decir, pastores que adquieren las capacidades maravillosas de los encantadores míticos: como Dafnis, paradigma del pastor convertido en dios, y como Damón, Alfesibeo y Menalcas.

Como puso de manifiesto hace ya tiempo la magistral tesis de Marie Desport⁴, Orfeo era para Virgilio el perfecto poeta, "l'idéal du Chanteur", a quien aspiraba parecerse. Por eso, no sólo recrea su historia en las Geórgicas, sino que también en las Bucólicas⁵ -y en la Eneida, como vimos en el capítulo dedicado a las "Fábulas mitológicas"- lo menciona.

La presencia de Orfeo y de sus mágicos poderes musicales en las Bucólicas resulta importante porque asegura que ya desde los orígenes clásicos del género bucólico (y, aunque no en Teócrito, sí en Mosco dentro de la tradición griega⁶) se une la figura de Orfeo a la ambientación pastoril. En los bucólicos latinos se le presenta no como amante, ni desafiador del mundo de ultratumba, sino como gran cantor que seduce con su música.

Según Francisco López Estrada⁷, la condición esencial de poeta y cantor del protagonista, el pastor, justifica que en la literatura bucólica descollara entre los dioses de su especial teogonía Orfeo, como máximo intérprete y dominador de los sentimientos de la Naturaleza. Los pastores, siendo mortales, conviven física y espiritualmente con personajes superiores, pertenecientes a otra "sociedad", diferente de la humana: dioses, ninfas. El canto del pastor "participa de lo humano como creación artística, y de lo divino, como expresión de la condición de una

Naturaleza que es objeto del canto de los Dioses y también de los hombres". El ámbito de ese canto es la selva, tanto por lo que tiene de mundo divino, donde residen las fuerzas mágicas de la Naturaleza, como de campo cultivado por la mano del hombre. En este espacio, la comunicación con el hombre se realiza a través de la voz, que tiene en sí la virtud de "encantarlo". Mediante un movimiento de ida y vuelta entre la Naturaleza y el pastor, ésta resuena en los cantos de los pastores, y estos hacen que ella vibre con su música en un cósmico "canto amebeo" entre hombre y espacio, que supera los efectos del eco, elemento bucólico fundamental. De aquí que la Naturaleza idealizada: los ríos, los árboles, los montes, las fieras, se anime con el son de los pastores y comparta sus sentimientos, como ante el máximo cantor: Orfeo. Los pastores se comparan con él por su canción, como en la Égloga IV de Virgilio. Y cuando canten desgracias (desdén o muerte de la amada), la Naturaleza obrará imposibles - "adynata"- desordenando el orden cósmico, como en la Égloga VIII. La materia órfica se diluye en cuanto tal en la literatura bucólica y se transmite como uno de los elementos esenciales de la misma. Y llamamos "materia órfica", definición que modestamente creemos introducir en la literatura para posteriores estudios, a la atribución al canto de los pastores de poderes animadores de la Naturaleza en una ambientación bucólica idealizada, sin necesidad de referirse a Orfeo.

La penetración de las Bucólicas de Virgilio en la literatura

de las lenguas románicas es un capítulo interesantísimo de la historia literaria, del que se han ocupado, entre otros, para el ámbito español, Marcial José Bayo y, de forma más abarcadora, Margherita Morreale⁸. Juan del Enzina escribió en 1496 la Translación de las Bucólicas de Virgilio⁹, adaptación de las mismas al ámbito social de la España de los Reyes Católicos y ejercicio del alegorismo al uso.

Fray Luis de León es autor de otra traducción de las Bucólicas¹⁰, estudiada por Margherita Morreale en comparación con la de Encina. Le siguen las versiones de Juan Fernández de Idiáquez, Hernández de Velasco, Diego López y, por fin, las del poeta Cristóbal de Mesa¹¹, además de versiones parciales en el seno de obras teóricas o ediciones anotadas como en la Tablas Poéticas de Cascales, obras mitográficas, las Anotaciones de Herrera a Garcilaso, etc. Las ediciones latinas y comentarios en España de las Bucólicas ven la luz en los primeros años del siglo XVI y son obra de grandes profesores universitarios, como Fadrique de Basilea, Juan Sobrarias, Luis Vives, Antonio de Nebrija, Francisco Sánchez de las Brozas, P. Daniel, el Padre La Cerda¹².

Pero otra vía de entrada para lo pastoril en nuestra literatura es la influencia italiana. Este género contó pronto con varios cultivadores en Italia. El primero, Boccaccio con sus Ninfale d'Ameto (1341) -historia que relata la conversión de un cortesano en pastor arcade por causa del amor y que comienza la

costumbre de alternar verso y prosa-, y Ninfale Fiesolano (1344-6). Con la Fabula di Orfeo de Angelo Poliziano se inicia una trayectoria dramática pastoril, que hemos estudiado antes.

Pero quien sin duda contribuyó en mayor medida a la difusión de lo pastoril en nuestro país fue Jacopo Sannazaro (1456-1530) con su Arcadia (1502). Además de su influjo directo por las ediciones italianas, cuya lectura se prefería en idioma original por su facilidad y belleza, no faltaron traducciones al castellano que contribuyeron más a su extensión. La primera de ellas se remonta a 1547, llevada a cabo por un grupo de humanistas: la Arcadia de Jacobo Sanazaro gentil hombre napolitano: traduzida nuevamente en nuestra Castellana lengua hespañola en prosa y metro como ella estaua en su primera lengua toscana, Toledo, 1547, por Diego López de Ayala, la prosa, Diego de Salazar, el verso y Blasco de Garay, la revisión general¹³. Esta obra tuvo gran fortuna y mereció sucesivas reimpresiones. Además, se conservan otras tres traducciones no impresas sino manuscritas de la Arcadia: las de Juan Sedeño, Jerónimo Jiménez de Urrea y el licenciado Viana.

El tópico bucólico del influjo del canto en la naturaleza, que hemos analizado en Virgilio principalmente como codificador principal de este género, aparece en la obra de Sannazaro, atribuido al poeta Teócrito:

"et è fama che mentre costui cantava, i circonstanti pini movendo le loro sommità le rispondeano; e le forestiere querce, dimenticate de la propria selvatichezza, abbandonavano i nativi

monti per udirlo, pergendo sovente piacevoli ombre a le ascoltanti pecorelle" (prosa X)¹⁴

Los ejemplos de la mención al movimiento de la naturaleza al son de los pastores se multiplican, pero también está presente el principal personaje que obra estos prodigios: Orfeo. En el canto amebeo con el que concluye la prosa cuarta, dice Elpino a Logisto:

"Deh se ciò fosse, or qual mai spiaggia, o valle
Udrebbe tante osi soaui rime?
Certo io farei saltare i boschi, e i sassi,
siccom'un tempo Orfeo con dulce pianto;
Allor si sentirebbon per li campi
tortorelle, e colombe in ogni giorno."¹⁵

Se apunta, junto al motivo del poder seductor de su música, el de su desgracia amorosa. Esta insinuación se hará patente primero en el canto de Ergasto al final de la prosa 11, que todo ello es una imprecación a la naturaleza para que comparta su llanto:

"Poi ch'il soaue stile, e'l dolce canto
sperar non lice più per questo bosco
ricominciate o Muse il vostro pianto,
Piangi, colle sacrate, opaco e fosco
E uoi cave spelunche, e grotte oscure
ululando uenite a pianger nosco.
Piangete faggi, e querce alpestre e dure
e piangendo narrate aquesti sassi
la nostre lagrimose aspre venture.
Lagrimate uoi fiumi ignudi e cassi
d'ogni dolcezza, e uoi fontane e rivi
fermate il corso, e ritenete i passi.
E tu che frà le selve occulta uiui
Eco, mesta rispondi a le parole,
e quanto'io parlo, per li tronchi scriui.
Piangete ualli abbandonate e sole,
e tu terra dipingi nel tuo manto
i gigli oscuri, e nere le viole. (...)
Felice Orfeo, ch'innanzi l'ore estreme,

per ricovrar colei, che pianse tanto,
 securo andò, doue più andar si teme.
 Vinse Megera, vinse Radamanto,
 a pietà mosse il Re del crudo regno.
 Ricominciate o Muse il vostro pianto,
 or perche lasso al suon del curuo legno
 temprar non lice a me sì meste note,
 come quelle d'Orfeo, pur la pieta de
 dovrebbe farle il ciel dolci, e deuote."¹⁶

Si analizamos los elementos de la Naturaleza, de una gran variedad y riqueza, que participan en esta universal simpatía con el sentir humano¹⁷, vemos que suelen ser los que aparecen en el mito de Orfeo, si bien elaborándolos poéticamente, a su gusto. Así, por ejemplo, el movimiento de los árboles y rocas se convierte en danza, su armonía con el dolor del poeta les hace derramar lágrimas, además de las reacciones más tópicas como detener su curso los ríos o repetir el eco de las voces.

Y, a continuación, en la prosa 12 una ninfa borda la triste historia de Orfeo y Eurídice, como posteriormente hará con bastantes paralelismos Filódoce en la Égloga III de Garcilaso, según ya indicó el Brocense:

"... Eurydice, si come nel bianco piede punta del velenoso Aspide fu costretta di eshalare la bella anima: e come poi per ricovrarla discesse al inferno, et ricovrata la perde la seconda volta lo smemorato marito."¹⁸

Además de las menciones a Orfeo que trasladan las de Sannazaro, la traducción de Toledo de 1547 cambia el original "arte Febea" por "arte Orphea" con lo que crea un nuevo adjetivo para calificar el arte musical:

"...y tanto radia
 en arte Orphea; y Palladia

que en cantar no se le ofrece
ningun par en toda Arcadia"

Junto a Orfeo, no falta otro de sus tradicionales compañeros: Anfión, "il quale a suoi tempi quasi un'altro Anfione con suono della suaue cornamusa edifico le eterne mura della diuina cittade"¹⁹.

La huella de Sannazaro en España la señaló ya Menéndez y Pelayo en sus Orígenes de la novela y luego ha sido estudiada detalladamente²⁰. Está presente, como sugirió ya hace tiempo Fucilla²¹, tanto en La Galatea y el Quijote, dentro de la obra cervantina, como en Gil Polo y Gálvez de Montalvo, pero su eco resulta más evidente en las novelas tardías, como el Siglo de Oro en las Selvas de Erífíle de Balbuena o La constante Amarilis de Suárez de Figueroa, por ejemplo. Su influencia se deja sentir también en la poesía bucólica, en Garcilaso principalmente²². Trataremos de recoger lo que sobre nuestro mito ha pasado desde L'Arcadia a los autores españoles.

En suma, ya vimos cómo se ha tratado el tema de Orfeo y lo que hemos llamado "materia órfica" en poetas como Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Francisco de la Torre, Gutierre de Cetina y otros poetas de menor peso como Vadillo o Mosquera de Figueroa. Ahora dedicaremos nuestra atención a los libros de pastores.

2. Libros de pastores:

Como indicábamos en la introducción, Pablo Cabañas dedicó

un extenso artículo a este punto, como complemento de su estudio más general sobre El mito de Orfeo en la literatura española. Llegó a la conclusión de que los personajes Orfeo y Eurídice tienen gran presencia en casi todos los libros de pastores. Y esto por dos razones: la peculiar unión de los mundos mitológico y bucólico que se da en el Renacimiento; y la reiterada alusión que a los poderes catárticos de la música de Orfeo se hace en estas obras, ya que la música es elemento esencial al mundo bucólico.

Repasaremos los distintos libros de pastores, en especial cuatro de ellas: La Diana, La Diana enamorada, La Galatea y La Arcadia, para tratar de completar la visión dada por este crítico²³.

Antonio de Villegas publicó en 1565 un Inventario en Medina del Campo donde, entre poemas y relatos en prosa, se incluye una narración pastoril con mezcla de novela sentimental²⁴ de gran sencillez, Ausencia y soledad de Amor²⁵, que parece compuesta ya en 1551. Un errante y sufrido personaje-narrador cuenta su encuentro semionírico con dos parejas de enamorados con quienes discurre sobre el amor dentro de una atmósfera de neoplatonismo. Se observa una consonancia entre personajes y naturaleza: "la fuente, en su murmurio curso, parecía que se entonaba con Juliana", aunque esta naturaleza no es real sino soñada. El protagonista comienza a cantar y atribuye -poéticamente- a su voz poderes órficos:

"Las lágrimas que salían,
con la fuerza que llevaban,
las entrañas derretían,
las aguas acrecentaban,
las piedras enternecían."

Y a continuación recuerda expresamente a Orfeo y su hazaña de rescatar a su esposa:

"Esta música infelice
entonada de mis males,
dicha con palabras tales,
bien sacara a Euridice
de sus penas infernales.
Mas si tú ves tus querellas,
tus llagas y tu gemido,
que son más que las estrellas,
no saques otro perdido;
sácate a ti mismo dellas."

La referencia, aunque se queda en el plano retórico pues consiste en una mera comparación, interesa como testimonio de que en los inicios del género bucólico y en una obrita tan breve ya está presente Orfeo, presencia que irá incrementándose, según veremos.

Llegamos al ejemplar máximo del género, que lo termina de codificar y al que más éxito tuvo en su época. Nos referimos a la Diana de Jorge de Montemayor (h. 1520-1561). Este portugués castellanizado, músico palatino, viajero por los dominios europeos de la Corona española, es testigo interesante de una época controvertida y autor de obras de muy diverso signo. Demuestra una gran inquietud religiosa y un gran conocimiento de las Sagradas Escrituras en su inédito Diálogo spiritual adonde se tractan matherias tan altas como provechosas al christiano

amigo de la salvación²⁶ y en la Exposición moral del Psalmo LXXXVI del real propheta Daud, (Alcalá, 1548). Además, escribe la Glosa de diez coplas de don Jorge Manrique, la Carta de los trabajos de los Reyes, epístola de carácter cortesano y contenido social y moral y otras epístolas. Traduce al castellano los Cants d'Amor de Ausias March (Valencia, 1560). Por último, cultiva la poesía en metro tradicional e italianizante en su Cancionero²⁷, publicado en 1554 en Amberes por Juan Steelsio. Consta de dos libros con portada independiente: uno de lírica profana y otro religiosa, titulado Las obras de devoción de George de Montemayor. Cuatro años más tarde, de nuevo en Amberes, publicó una segunda edición de las poesías religiosas separadas de las profanas bajo el título Segundo Cancionero Spiritual, libro que fue prohibido por la Inquisición y no volvió a imprimirse²⁸.

Ya en esta obra aparecen referencias a Orfeo como la de llamar "Cristiano Orfeo" al poeta Francisco de García²⁹, simbiosis que casará muy bien con la peculiar visión neoplatónica del Orfeo de la Diana.

Jorge de Montemayor aúna en sí culturas e idiomas románicos: portugués, castellano, valenciano, italiano. De ahí el calificativo de "romancista" otorgado por Miguel Sánchez de Lima³⁰. Sin una formación universitaria y retórica, su conocimiento de la lengua latina es limitado. Con todo, es grande su familiaridad con la cultura clásica y, en particular, con la mitología. En su Cancionero se alude al ciclo troyano, a Ulises,

a la leyenda de Hero y Leandro, a las historias de Apolo y Dafne, Píramo y Tisbe, Céfalos y Procris, Venus y Adónis, Narciso, y, cómo no, Orfeo y Eurídice. Para todo ello, su fuente principal es Ovidio una vez más, bien en lectura directa, bien en la traducción castellana de Bustamante.

En Los Siete libros de la Diana (Valencia, s.a.)³¹, cuya estructura estudió Antonio Prieto³², Jorge de Montemayor recoge, además de lo mitológico, ya apuntado³³, las influencias del género pastoril: las Bucólicas de Virgilio, desde luego, aunque en menor medida que Boccaccio, Sannazaro³⁴ y Garcilaso. Por otro lado, se percibe la huella de textos de diversos géneros, pero que introducen pequeños episodios pastoriles: la historia de Arquesilao en la Insula Deleitosa, en los capítulos III, IV y XXXII del Clareo y Florisea (Venecia, 1552), libro de aventuras peregrinas³⁵ de Alonso Nuñez de Reinoso; la de Darinel en el Amadís de Grecia (1530), libro de caballerías de Feliciano de Silva; el desgraciado caso amoroso pastoril incluido en el complejo Menina e Moça (Ferrara, 1554) del también portugués Bernardim Ribeiro. Montemayor reúne todo esto y elabora una obra en prosa, con la que inaugura un nuevo género, el libro de pastores, donde no faltan fragmentos intercalados en verso, tanto de tipo tradicional como italianizante.

En la obra se distinguen tres elementos esenciales, como señala Avalor-Arce³⁶ y desarrolla ampliamente B. Damiani³⁷: naturaleza, amor y fortuna. La naturaleza, aunque localizada en

un espacio concreto de las tierras portuguesas, parece casi un arquetipo, pues no se describen sus matices y contornos, sino que se trazan las líneas esenciales de la misma: el prado, la fuente, la sombra de los árboles,... Todo ello, sin embargo, forma un conjunto de gran armonía, donde el elemento sonoro destaca sobre los otros, y esto tiene mucho que ver con el mito de Orfeo. La naturaleza, como en casi toda obra bucólica que se precie, consonará con el sentir del hombre: de nuevo encontramos la "materia órfica". Pero el mayor afán de Montemayor no es tanto insistir en lo que rodea al pastor, cuanto en interiorizar y analizar los sentimientos de éste, su "paisaje interior". Así, la obra puede reducirse simplistamente a la presentación de diversos "casos de amor", donde se ve la huella, casi textual, de los Diálogos de Amor de León Hebreo³⁸. La fortuna, en fin, es una fuerza caprichosa que colabora o estorba en los amores de los pastores.

Para tratar del mito de Orfeo, por un lado, tenemos que señalar y explicar los ejemplos de materia órfica. Por otro lado, no hay que olvidar las citas directas al personaje de Orfeo, de función no meramente decorativa, como veremos. Y en tercer lugar, nos ocupará el análisis del poder de la música en general, con una relevancia digna de destacar.

Así pues, en primer término, entresacaremos ejemplos de naturaleza conmovida por el dolor o la alegría del pastor, que se encuentran por doquier, sin tener que acudir a los poderes de

Orfeo para explicarlo:

"... sacó una çampoña que en el çurrón traía y la començó a tocar tan dulcemente que el valle, el monte, el río, las aves enamoradas y aun las fieras de aquel espeso bosque quedaron suspensas; y dexando la çampoña, al son que en ella avía tañido començó esta canción:

"(...) Prado florido y verde, do algún día
por el mi dulce amigo yo esperaba;
llorad conmigo el grave mal que siento." (L.I, p. 92-3)

Este primer ejemplo ilustra muy bien sobre la esencia del concepto de "materia órfica", pues recoge los tres elementos que lo constituyen: naturaleza: "el valle, el monte, el río, las aves enamoradas y aun las fieras" -por cierto casi todos los que aparecen en las versiones canónicas del mito de Orfeo"; agente que produce un trastorno: sonido de la "çampoña", "canción"; y alteración de las leyes de la naturaleza: "quedaron suspensas", término general que recoge frecuentemente la acción catártica que sufre el medio natural ante la música, o "llorad conmigo", exhortación del pastor para lo mismo.

Estos dos nuevos ejemplos, que aúno yo por sus semejanzas formales, ilustran dos elaboraciones del tópico. En el primero, hallamos los tres elementos: la Naturaleza: "claro río, valle, soto, alisos, hayas, olmos"; el agente: "mis queexas"; pero hay un nuevo matiz en el tercer elemento o trastorno: no se expresa que la naturaleza haya alterado sus leyes, sino que el amante considera que "cansado está de oírme". Es algo, pues, mucho más subjetivo, y que, si bien a primera vista parece el común tópico, no se ajusta del todo a ello. El segundo ejemplo, donde se

repiten la mención al "claro río" y a las estaciones en el mismo verso: "invierno, primavera, otoño, estío", aunque altera el resto de elementos naturales: "prados, bosques, selvas", este segundo ejemplo -digo- recoge, sin embargo, una idea distinta. El poeta reprocha a esos elementos el que no impidieran la desgracia de sus amores:

"Cansado está de oírme el claro río,
el valle y soto tengo importunados,
y están de oír mis quejas, ¡oh amor mío!,
alisos, hayas, olmos ya cansados.
Invierno, primavera, otoño, estío
con lágrimas regando estos collados
estoy a causa tuya, ¡oh, cruda fiera!" (L.II, p. 137)

"Ay, prados, bosques, selvas que criastes
tan libre corazón como era el mío:
¿por qué tan grave mal no le estorvastes?
Oh, apressurado arroyo y claro río,
adonde beber suele mi ganado
invierno, primavera, otoño, estío:
¿por qué me has puesto, di, a mal recado,
pues solo en ti ponía mis amores,
y en este valle ameno y verde prado?" (L.III, p. 229)

El siguiente ejemplo recoge en el marco de la misma composición poética dos casos distintos de materia órfica. En primer término, el más codificado del movimiento de la naturaleza por los versos de un pastor; en segundo lugar, una elaboración subjetiva de este pastor, que desafía a su amada implicando en ello al paisaje. Si él se olvidara de ella, antes la yerba se habría agostado y el río secado:

"La paixão lo combidava
la arboleda le movía
el río parar hazía
el ruiñeñor ayudava
a estos versos que dizía.

(...) Si algún tiempo te olvidare,
 las yervas que yo pisare
 por aqueste valle ameno
 se sequen quando passare.
 Y si el pensamiento mío
 en otra parte pusiere,
 suplico a Dios que si fuere
 con mis ovejas al río,
 se seque quando me viere." (L.II. p. 146-7, p. 157-8)

No sólo los personajes típicos en los libros de pastores producen estos maravillosos efectos con su música o sus llantos en la naturaleza bucólica, sino que también se aplica en este caso a otros, bastante extraños a ella. Se trata de los tres salvajes que tratan de violar a las tres ninfas en el L. II. Personajes tan violentos y presumiblemente poco dados a inspirar simpatía en la Naturaleza, consiguen también lo mismo de ella:

"En fin, tenemos en la mano el galardón de los sospiros, con que a causa vuestra importunávamos las aves y animales de la oscura y encantada selva do habitamos, y de las ardientes lágrimas con que hazíamos crescer el impetuoso y turbio río que sus temerosos campos va regando." (L.II, p. 160)

En este texto, uno de los que mejor y más completamente se ajusta a las convenciones del tópico, la pastora Belisa, dirigiéndose a las ninfas y pastores, se pregunta:

"¿Quién pensáis que haze crescer la verde yerva de esta isla y acrescentar las aguas que la cercan, sino mis lágrimas? ¿Quién pensáis que menea los árboles de este hermoso valle, sino la boz de mis sospiros tristes, que, inflando el aire, hazen aquello que él por si no haría? ¿Por qué pensáis que cantan los dulces páxaros por entre las matas, cuando el dorado Febo está en toda su fuerça, sino para ayudar a llorar mis desventuras? ¿A qué pensáis que las temerosas fieras salen al verde prado, sino a oír mis continuas queexas?" (L.III, p. 210)

Están presentes casi todas las especies naturales tópicas: "verde yerva desta isla", "aguas", "árboles deste hermoso valle",

"dulces páxaros", "temerosas fieras". Lo que las altera es la acción del hombre: su llanto, su voz, sus suspiros, sus quejas. Pero estos agentes no consiguen arrancar del espacio natural acciones sobrenaturales. Todo está racionalizado, si bien no deja por ello de caer en lo inverosímil o simplemente poético. Las lágrimas riegan la hierba y acrecientan el cauce del río, los suspiros logran el contoneo de las ramas de los árboles, la voz contagia a los pájaros su deseo de cantar, las fieras escuchan las quejas.

A lo largo de la obra encontramos otros ejemplos más simples, donde el tópico se repite de nuevo, pero focalizado en un sólo elemento natural: bien las piedras se ablandan ante la dulzura de la voz de la amada; bien el animal se duele ante un suspiro; o bien, por último, las fieras se amansan sólo con oír el nombre de la pastora:

"con una dulce habla, que en oyéndola
las duras peñas mueve enternesciéndolas,
¿qué sentiría un amador perdiéndola?" (L.I, p. 101)

"Al suspiro alzó un cordero
la cabeça lastimado," (L.III, p. 218)

"Diana, cuyo nombre en esta sierra
los fieros animales trae domados," (L.VI, p. 348)

He rastreado detalles, casi insignificantes, donde se percibe esa maravillosa comunidad entre medio natural y comunidad humana que preside el género bucólico. Allí las fieras superan a los hombres en inteligencia:

"Y viendo que en los animales sobrava el conoscimiento que

en su señora avía faltado, ..." (L.VI, p. 338)

En segundo lugar, Orfeo en esta obra es personaje vivo, no una mera cita, pues a él se atribuye voz propia en el "Canto de Orfeo", donde ensalza la hermosura de las damas de la época.

Pero anteriormente, en el Libro III, ya ha aparecido el vate tracio, esta vez sí como punto de comparación:

"No fue solo esto lo que Arsileo aquella noche al son de su harpa cantó, que assí como Orpheo, al tiempo que fue en demanda de su ninfa Eurídice, con el suave canto enternesció las furias infernales, suspendiendo por gran espacio las penas de los dañados, assí el malogrado mancebo Arsileo suspendía y ablandava, no solamente los coraçones de las que presentes estavan, mas aun a la desdichada Belisa, que desde una açotea alta de mi posada, le estava con grande atención oyendo." (p. 226)

Se trata esta primera referencia de un símil, bastante tópico, entre un pastor, Arsileo, que canta y toca el arpa para requebrar a Belisa, y el cantor Orfeo en la misma actitud. Pero podemos profundizar un poco más en esta comparación, pues Arsileo se define desde el principio por sus capacidades musicales. Así nos lo presenta el narrador-Belisa como el que "entre otras ciencias que havía estudiado, havía florecido de tal manera en la poesía y en la música que a todos los de su tiempo hacía ventaja" (p. 215). Como Orfeo, Arsileo -que en nombre no van muy alejados- destaca entre todos sus convecinos por su asombroso virtuosismo poético y musical. Su padre Arsenio, enamorado de Belisa, le utiliza como anzuelo y mediador. Pero siempre el hijo pone en juego la misma artimaña de seducción: la de la música:

"començó Arsenio a loar mucho el tañer y cantar de su hijo Arsileo, por dar ocasión a que los que con él estavan le rogassen que embiasse por una harpa a casa y que allí tañesse y cantasse, porque estava en parte que yo por fuerça havía de gozar de la música." (L.III, p. 223)

Y así, consigue "encantar" a los oyentes, y en particular, a Belisa:

"Cuando yo oí a Arsileo y sentí la melodía con que tañía, **la soberana gracia** con que cantava, (...) començó a cantar esta canción con gracia tan estremada que a todos los que la oían, **tenía suspensos**; y a la triste de mí, más presa de sus amores que nunca nadie lo estuvo." (L.III, p. 223, 225)

Destaca la doble mención de la palabra "gracia" para calificar la música de Arsileo, pues suele ser sustantivo que acompaña siempre los relatos de Orfeo, desde el Marqués de Santillana a Garcilaso. También la expresión "tenía suspensos", acción que se aplica con frecuencia a los elementos de la naturaleza, a los condenados del Infierno, etc, que escuchan a Orfeo (veáse, sin ir más lejos, lo que el propio autor nos dice del efecto que el "Canto de Orfeo" hace entre los pastores y ninfas que lo oyen).

Si completamos estas notas con la cita directa que compara a ambos músicos, concluimos que Montemayor nos da la clave de esta sugerente presencia del mito de Orfeo en el relato. A pesar de sus atinadas observaciones, Damiani ha dejado, acaso, escapar la identificación de Arsileo con Orfeo, pastor que ve como ejemplo de cantor castrado por su "voz angelical"³⁹.

Pero centrémonos en el citado "Canto de Orfeo", donde ya no es un humano que se asemeja al personaje mítico el que aparece,

sino el mismísimo Orfeo, de carne y hueso. Primero el narrador nos lo presenta en estos términos:

"Y, junto a la fuente sentado, el celebrado Orfeo, encantado, de la edad que era al tiempo que su [Eurídice] fue del importuno Aristeo requerida; tenía vestida una cuera de tela de plata, guarnescida de perlas; las mangas le llegaban a medios brazos solamente y de allí adelante desnudos; tenía unas calças, hechas a la antigua, cortadas en la rodilla, de tela de plata; sembradas en ellas unas cítaras de oro; los cabellos eran largos y muy dorados, sobre los cuales tenía una muy hermosa guirnalda de laurel. En llegando a él las hermosas ninfas, comenzó a tañer en una harpa que en las manos tenía muy dulcemente, de manera que los que lo oían estaban tan ajenos de sí que a nadie se le acordava la cosa que por él huviesse pasado. Felismena se sentó en un estrado que en la hermosa cuadra estava, todo cubierto de paños de brocado, y las ninfas y pastoras en torno de ella; los pastores se arrimaron a la clara fuente. De la misma manera estaban todos oyendo al celebrado Orfeo que al tiempo que en la tierra de los ciconios cantava quando Cipariso fue convertido en ciprés y Atis en pino. Luego comenzó el enamorado Orfeo al son de su harpa a cantar dulcemente que no hay sabello dezir. Y bolviendo el rostro a la hermosa Felismena, dió principio a los versos siguientes..." (L.IV, p. 260-ss)

Nos encontramos ante una de las pocas descripciones físicas del personaje central de nuestro estudio, a quien no hemos podido imaginar en su apariencia externa, pues las fuentes antiguas no se preocupan de ello, ni es objeto de la atención de emblematistas, como comprobamos en el primer capítulo. Sí aparece, recordemos, en Lo Somni de Bernat Metge, si bien no se demora demasiado en su retrato. Montemayor pinta al Orfeo joven y bello que todavía, aunque en su Canto las anticipe, no ha sufrido las desgracias que siguen a la muerte de su esposa. Sus cabellos son rubios y largos, va vestido ricamente con túnica corta y medias adornadas con dibujos de cítaras. Posteriormente se describe el cuadro que forma éste con los pastores y pastoras

que se han aproximado para escucharle.

Como en Ovidio, Montemayor se vale del recurso narrativo de dar voz a Orfeo para contar otras historias, en este caso para un Canto épico en octavas en alabanza de las damas de la corte. Aunque Orfeo no trata de su propia historia amorosa ni de Eurídice, en las dos primeras octavas alude a ella de forma muy general: la naturaleza en torno a él, la bajada al infierno y el efecto de su canto entre los condenados, la ruptura de la condición de no mirar a su esposa hasta culminar el ascenso, la pena que aún está pagando por ello, etc. Se describen los efectos portentosos de su música:

"Escuçha, ¡o Felismena!, el dulce canto
 de Orpheo, cuyo amor tan alto a sido;
 suspende tu dolor, Selvagia, en tanto
 que canta un amador, de amor vencido.
 5 Ovida ya, Belisa, el triste llanto;
 oyd a un triste, ¡o Nimphas!, que a perdido
 sus ojos por mirar; y vos, pastores,
 dexad un poco estar el mal de amores.
 No quiero yo cantar, ni Dios lo quiera
 10 **aquel processo largo de mis males,**
ni quando yo cantava de manera
que a mi trahya las plantas y animales;
ni quando a Plutón vi, que no deviera
y suspendí las penas infernales,
 15 **ni como bolví el rostro a mi señora**
cuyo tormento aun vive hasta agora."

Tras el largo parlamento de Orfeo, el narrador indica que su canción "fue tan agradable a los oydos de Felismena y de todos los que la oyan, que assí los tenía suspensos, como si por ninguno dellos uviera passado más de lo que presente tenían." Termina, pues, el fragmento con una vuelta a la realidad

inmediata de la novela y, allí, con la referencia a los efectos mágicos que consigue el cantor tracio en su auditorio.

Bruno Damiani, en un breve pero sugerente artículo⁴⁰, estudia el papel de Orfeo en Montemayor, a la luz del neoplatonismo renacentista y de la teoría musical. El primero, conocido a través de Marsilio Ficino, quien, como vimos, habla de la armonía del universo y del retorno del hombre a las esferas, y de cómo la música inclina el alma hacia la virtud. La segunda se codifica en obras de musicólogos de la época (y no podemos olvidar que el propio Montemayor era cantor profesional), como Anríquez de Valderrábano y Juan Bermudo⁴¹. Según él, Orfeo en la Diana, encandilando a sus oyentes con su canto, sirve de precursor de los portentos de la maga Felicia, del mismo modo que Juan el Bautista con el Salvador. Esta asimilación entre mitología y cristianismo es propia del ambiente neoplatónico.

Don Francisco López Estrada, en un artículo que amablemente me facilitó antes de su publicación⁴², tercia en la interpretación del personaje de Orfeo en este pasaje que comentamos. Según él, no deben buscarse ocultos significados filosóficos o, incluso, teológicos a la presencia del vate tracio en la Diana, como ha hecho Bruno Damiani. Se trata de una obra dirigida a un público cortesano, fundamentalmente mujeres, y el papel elegido por Montemayor para su Orfeo es el de dar voz a un canto en alabanza de las damas. Añade la verosímil hipótesis de que el hecho de vestir a Orfeo en hábito pastoril e introducirle

en una obra de pastores pudo habérselo inspirado la Fabula di Orfeo de Poliziano, fusión, como vimos, de lo mitológico y lo pastoril.

Completaremos las referencias a la función de la música en la Diana con el estudio de otras que se diseminan por la obra⁴³:

"Ahora, pastor -dixo Sireno-, toma tu rabel e yo tomaré mi çampoña, que no hay mal que con la música no passe, ni tristeza que con ella no se acreciente." (L.I, p. 99)

Este ejemplo parece de carácter bastante racional, pues es admisible que la música altere el estado de ánimo del ser humano, sin que haya que acudir a explicaciones poéticas, ni mucho menos, míticas. Acerca de la capacidad del canto y del cuento de apaciguar los ánimos, creo interesante un artículo de Aurora Egido⁴⁴ que estudia la novela como sucesión de relatos en un camino.

Frecuentemente se califica de divina o celestial la música, con lo que no estamos lejos de las teorías pitagóricas sobre la música celeste, que ya hemos aludido con ocasión de las obras de los musicólogos de la época:

"Todas tres de concierto tañían sus instrumentos tan suavemente que, junto con las **divinas bozes**, no parecieron sino **música celestial...**" (L.II, p. 142-3).

"Y no lo huvo dicho, quando començaron a tocar tres cornetas y un sacabuche con tan gran concierto que parecía una **música celestial**". (L.II, p. 180).

"Después de alçadas las mesas, entraron tres ninfas por una sala, una de las cuales tañía un laúd, otra, una harpa, y la otra, un psalterio; venían todas tocando sus instrumentos con tan

grande concierto y melodía que los presentes estaban como fuera de sí." (L. IV, p. 246).

Pero a veces el propio músico se queja de ser requerido de cantar y asegura que su condición es meramente humana:

"No me mandes, Amarílida, que cante pues entiendes la razón que tengo de llorar los días que el alma no desamparare estos cansados miembros; que, puesto caso que la música es tanta parte para hazer acrescentar la tristeza del triste como la alegría del que más contento bive, no es mi mal de suerte que pueda ser desminuido ni acrescentado con ninguna industria humana" (L.V, p. 298).

Pero páginas más adelante, este mismo personaje, que no es otro que el famoso Arsileo sobre cuyas capacidades musicales ya hemos hablado, de nuevo es calificado de "divino", jugando con el contraste humano-divino otra vez:

"Y estando atenta, vio cómo el pastor comenzó a tocar el rabel tan divinamente que parecía cosa del cielo; y, haviendo tañido un poco, con una boz más angélica que de hombre humano, ..." (L.V, p. 299).

Muchos son los ejemplos que se podrían entresacar en una obra donde todos cantan, y todos lo hacen armoniosamente; donde se da una profusión enorme de instrumentos musicales variadísimos (Damiani contabilizó que de veintitrés instrumentos que se enumeraban en las cortes de Carlos V y Felipe II, doce de ellos se mencionan en la Diana): flauta, arpa, rabel, salterio, laúd, corneta, sacabuche; donde la música sirve para el desahogo, para la seducción, para entrar en contacto con lo más divino y lo más humano, sin olvidar, claro está, la naturaleza. Basten, pues, sólo estos dos de los últimos libros, para completar este breve recuerdo del papel de la música en la Diana:

"Y tú, Silvano, toma tu flauta y templemos mi rabel con ella y cantaremos algunos versos, aunque corazón tan libre como el mío ¿qué podrá cantar que dé contento a quien no le tiene? (L.VI, p. 343). "No habría en el mundo, graciosa pastora, música más agradable para mí que vuestra vista y conversación; y esto me daría a mí mayor ocasión para tenerme por princesa que no la música que dezís. (...) A la pastora Felismena supieron mejor las palabras del pastor que el combite de las pastoras, porque más le parecía que la canción se había hecho para quejarse de su mal que para lamentar el ageno." (L.VII, p. 360-1)

El éxito de la fórmula inventada por Montemayor, como decíamos, fue inmenso, y su carácter inconcluso explica los diversos continuadores que tuvo. El primero de ellos, el médico salmantino Alonso Pérez, lo hizo sin fortuna al publicar en Valencia en 1563 su Segunda Parte de la Diana⁴⁵, cúmulo de digresiones, muchas de ellas de carácter mitológico, sin armonía ninguna.

Pero ni en esta mala continuación podía faltar la referencia a Orfeo:

"No tanto se enternesció
el pueblo del reyno escuro,
quando Orfeo descendió
por Eurídice, y passó
del cancerbero seguro,
quanto mi pena, y pasión
a qualquiera mouería
con justissima razón
si fuesse otro corazón
que el de la zagala mía."

El letrado valenciano Gaspar Gil Polo (h. 1540-1585) fue más afortunado en su continuación. Su Diana enamorada⁴⁶, publicada también en Valencia en 1564, mereció las más subidas alabanzas y el perdón del cura en su escrutinio de la librería de D. Quijote.

Su obra supone una vuelta a la mayor influencia de Sannazaro, además de un eco grande de Virgilio a través de Garcilaso, pero siempre siguiendo la pauta del género, codificado en la Diana. Además de las fuentes propiamente pastoriles, se ve la huella de tratados de amor, tan de moda en la Italia renacentista. Si en Montemayor se elegía a León Hebreo, Gil Polo acude a Gli Asolani de Pietro Bembo⁴⁷. Para Avallé-Arce también ha de verse la influencia de la filosofía estoica en ciertos argumentos y actitudes de algunos personajes, como Alcida.

Los tres principios que conforman la obra son voluntad, razón y virtud. Por eso, la solución a los conflictos de amor - amor que difiere del amor neoplatónico de Montemayor, y que se aleja del amor pagano mediante la consagración final por el matrimonio⁴⁸-no vendrá de la mano de lo sobrenatural: el agua de Felicia, sino de lo racional: sus palabras⁴⁹.

Gaspar Gil Polo trata de alcanzar una lengua literaria combinando elementos del castellano, del valenciano, del italiano. Tanto su prosa como sus versos resultan muy cuidados, llegando la primera a un gran nivel rítmico y distribuyéndose los segundos en estrofas de tipo tradicional, provenzal e italianizante.

El saber clásico de Gil Polo rezuma en todo su libro. Por citar algunos ejemplos, apuntemos que el relato de Marcelio sobre la tormenta calca el pasaje de la Eneida (I, 87-ss.). En concreto, la mitología está presente en muchas ocasiones: el

amanecer mitológico (p. 144), las alusiones a los personajes: Biblis (p. 182); en el Canto de Nerea, a Galatea (p. 195), Europa (p. 197), las ninfas (p. 200); la mitificación del río en el Canto Turia (p. 212); el retrato de Cupido (p. 249); las citas de Eco (p. 251), las Parcas (p. 258), las mujeres de la Antigüedad en el canto de Belisa en defensa del sexo femenino (p. 296), Acteón (p. 308), Píramo y Tisbe, Mirra, etc...

Y en este clima mitológico aparece también Orfeo, no de una forma directa y personal como en Montemayor, pero sí como recuerdo. Pero antes de detenernos en ello, tenemos que dividir el estudio de la función de Orfeo en Gil Polo en dos grandes apartados, como venimos haciendo hasta ahora, las citas directas y la materia órfica.

En cuanto a esto último, conviene previamente trazar los rasgos generales de los caracteres de la naturaleza en Gil Polo, para luego estudiar como ésta consueña con el sentir del hombre. Las descripciones del espacio natural son más detalladas y frecuentes en esta obra que en su modelo, la Diana. Puede comprobarse esto en la bella descripción que ocupa las últimas páginas del Libro segundo (p. 176), o la de los alrededores de la "Fuente Bella" (p. 189). Pero por lo que más se particulariza la Diana Enamorada es por su valencianismo y así, puede verse en la descripción que de esta tierra hace Clenarda (p. 210). En esta línea, surge un elemento natural nuevo, el mar. Primero en la narración de las aventuras de naufragios e islas desiertas de

Marcelio y Alcida, pero luego en la Égloga piscatoria o "Canto de Nerea".

En este espacio natural, los pastores cantan y sufren. El amor y el dolor les ha enseñado a saber expresar con belleza sus sentimientos. Para solidarizarse con ellos, la naturaleza se trastorna. Nada más abrir el libro leemos que Diana "sus lamentables voces esparciendo y dolorosas lágrimas derramando, **las duras peñas y fieras alimañas enternecía.**" (L.I, p. 90) Y, poco después:

"fue tan grande la fuerza de su pasión, el ímpetu con que Amor reinaba en sus entrañas, que le forzó publicar su tormento **a las simples avecillas que de los floridos ramos la escuchaban, a los verdes árboles que de su congoja parece que se dolían, y a la clara fuente que el ruido de sus cristalinas aguas con el son y de sus cantares acordaba**" (p. 91)

donde parece seguir el fragmento de la Égloga I de Garcilaso, que ya estudiamos como ejemplo de presencia del mito de Orfeo: "Los árboles parece que se inclinan, / las aves que escuchan cuando cantan, / con diferente voz se condolecen."

Vemos de nuevo la huella de Garcilaso, en concreto de la "Ode ad Florem Gnidi", de tantísima influencia en la lírica del Siglo de Oro, y del comienzo del canto de Nemoroso, en este pasaje cantado por Diana, en competición con Alcida:

**"al dulce murmurar de la corriente
de aquesta fuente,
mueve tal canto
que cause espanto
y dé contentos;
los bravos vientos,
el ímpetu furioso refrenando,
vengan con manso espíritu soplando."** (L.I, p. 105)

A lo que, entre otras cosas, contesta Alcida:

"Y siempre con un orden soberano
se ríe el prado, el bosque, el monte, el llano." (p.

107)

El relato que hace Marcelio de sus desventuras en mar y tierra, lo ornamenta con tópicos como éste que estudiamos, y así, dice:

"Hizo Clenarda tan gran lamento cuando cayó en la cuenta del engaño, **que las duras piedras ablandara**, mas no enterneció aquellos duros corazones." (L.I, p. 127)

y en el soneto de Alcida, que halla en la isla donde ésta quedó abandonada, se repite la idea de la consonancia entre espíritu humano y naturaleza:

"Arenoso, desierto y seco prado,
tú, que escuchaste el son de mi lamento;
hinchado mar, mudable y fiero viento,
con mis suspiros tristes alterado;
duro peñasco, en do escrito y pintado
perpetuamente queda mi tormento,
dad cierta relación de lo que siento," (L.I, p. 128)

El canto amebeo de Tauriso y Berardo, los desdeñados, pero alegres, amantes de Diana, comienza con la determinación espacio-temporal, y con una exhortación, de raigambre virgiliana, a las ovejas a escucharles:

Tauriso "Pues ya se esconde el sol tras las montañas
 dexad el pasto, ovejas, escuchando
 las voces roncas, ásperas y estrañas
 que estoy sin tiento ni orden derramando.
 Oíd cómo las miseras entrañas
 se están en vivas llamas abrasando
 con el ardor que enciende en la alma insana
 la angélica hermosura de Diana."

Berardo "Antes que el sol dexando el hemisphero

caer permita en yerbas el rocío,
 tú, simple oveja, y tú, manso cordero,
prestad grata atención al canto mío.
 No cantaré el ardor terrible y fiero,
 mas el mortal temor helado y frío,
 con que enfrena y corrige el alma insana
 la angélica hermosura de Diana." (L.II, p. 132)

Los ejemplos de armonía entre el ser humano y el paisaje se multiplican a lo largo de los cinco libros. Se repiten los prodigios, entre los que resaltan por su frecuencia el ablandamiento de las piedras, la piedad de los animales salvajes:

"Sé muy bien que si hombre fuera,
 el dolor me hubiera muerto;
y si piedra, está muy cierto
que el llorar me deshiciera." (L.I, p. 140)

"¿Qué fiera no entenece un triste canto?
 ¿Y qué piedra no ablandan los gemidos
 que suele dar un fatigado pecho?
 ¿Qué tigres o leones conducidos
 no fueran a piedad, oyendo el llanto
 que casi tiene mi ánimo deshecho?" (L.II, p. 145)

"No hay tigre ni leona que no sea
 a compasión movida
 de mi fatiga extraña y peligrosa,
 mas no la fiera hermosa,
 fiera devoradora de mi vida." (L.III, p. 184)

Pero en la composición en "versos franceses", que entona Arsileo (personaje tomado de Montemayor, que ya estudiamos como encarnación del mito de Orfeo y que en Gil Polo no pierde sus cualidades musicales), el tópico se elabora un poco más. Junto al efecto mágico de la música, el canto de las ninfas aquí, están también presentes las exigencias de un género muy determinado, el epitalamio⁵⁰. En él se contiene la expresión desiderativa del pastor, que quiere para los recién desposados la plenitud de todo

el orbe:

"De flores matizadas se vista el verde prado,
retumbe el hueco bosque de voces deleitosas,
olor tengan más fino las coloradas rosas,
floridos ramos mueva el viento sosegado;
el río apresurado

sus aguas acreciente,
y pues tan libre queda la fatigada gente
del congojoso llanto,
moved, hermosas ninfas, regocijado canto.

Destierre los ñublados el prefulgente día,
despida el alma triste los ásperos dolores,
esfuercen más sus voces los dulces ruiñeñores,
la fuente pura y clara señale su alegría;(...)

Moviendo tal concontento
por campos y encinales
que ablande duras peñas y a fieros animales
cause crecido espanto,

moved, hermosas ninfas, regocijado canto." (L.IV, p.

260-2)

Por último, apuntaré un detalle que me ha llamado la atención, la intervención de las estrellas, (a las que Gil Polo achaca parte del poder de la maga Felicia, p. 256) en el tópico:

"por ver si el canto
amansa un tanto
mi clara estrella,
tan cruda y bella." (L.V, p. 308)

Además de Orfeo, como ahora veremos, otro cantor de la Grecia clásica se menciona por sus poderes similares a los de aquél. Se inspira este fragmento directamente en los v. 21-4 de las Bucólicas virgilianas:

"Pues en cantar, no me espanto
de **Amphión** es escogido,
pues mejores que él han sido
confundidos con mi canto." (L.II, p. 166)

Pero también aparece directamente el personaje de Orfeo,

para comparar a Marcelio con éste, por la seducción de su música:

"Que en aquel buen tiempo que Marcelio servía a nuestra hermana Alcida, cantaba algunas noches en la calle al son de una vihuela tan dulcemente, **que si Orfeo hacía tan apacible música, no me espanto que las fieras conmoviese, y que la cara Eurídice de Averno escurísimo sacase**". (L.III, p. 186)

En la Diana enamorada, el "Canto de Orfeo" se sustituye por el "Canto del Turia" recogiendo la tradición virgiliana, sannazariana y garcilasiana de hacer hablar y profetizar a los ríos del lugar. En éste, Gil Polo se dedica a alabar los méritos de los poetas de su época. Y aquí Orfeo se presta para panegíricas comparaciones, la primera de las cuales va dirigida precisamente a un músico, lo que insiste en la equiparación, de la que hablábamos antes, entre el vate tracio y los ingenios musicales contemporáneos:

"A don Luis Milán recelo y temo
que no podré alabar como deseo,
que en música estará en tan alto extremo,
que el mundo le dirá **segundo Orfeo**;"
"Mirad aquel, en quien podrá su asiento
la rara y general sabiduría,
con **este Orfeo** muestra estar contento,
y Apolo influjo altísimo le envía;"

Por último, no quisiera terminar este breve análisis de la Diana enamorada sin hacer alusión al papel de la música, al igual que con la novela de Montemayor. En principio, salta a la vista que en esta obra no tiene la música la preponderancia que vimos en la primera Diana. Con todo, son abundantes las menciones a esta actividad por parte de los personajes (vid. p. 130-1, 158, 185-6, 188, 235, 259, 262, 265-6, 276-7, 303). Tras su lectura,

notamos una tendencia a diferenciar la música rústica de la cortesana, como un desarrollo de la conocida oposición renacentista entre aldea y corte:

"Verdaderamente -dijo ella- más me satisfacen estos rústicos y pastoriles cantos de una simple llaneza acompañados, que en los palacios de reyes y señores las delicadas voces con arte curiosa compuestas, y con nuevas invenciones y variedades requebradas."

Hay en este breve fragmento conceptos de teoría musical como "invenciones", composiciones creadas completamente nuevas y "variedades", arreglos sobre melodías ya conocidas. En otra ocasión se alude también a estos conceptos:

"Y ellos (...) requebrando las pastoriles voces, y haciendo con ellas delicados pasos y diferencias, cantaban de esta manera" (L.I, p. 131)

También Gil Polo parece entender de música, sin dedicarse a ella, como sí era el caso de su predecesor. En sus páginas aparecen muchos nombres de instrumentos musicales: rabel, laúd, arpa, flauta, cítara, lira, albugue, chapa, clarines, chirimías, cornetas. Es sobre todo el Libro V, donde esto queda más patente, pues se describen las fiestas que en honor de los desposados se hacen en el palacio de Felicia. En estas, no faltan los bailes, las canciones y los conciertos.

Orfeo, la naturaleza que responde ante la música, y la música misma, son parte integrante de este nuevo y preclaro ejemplo de libro de pastores: la Diana Enamorada.

En Los diez libros de Fortuna de Amor de el sardo Antonio de Lofrasso (Barcelona, 1573)⁵¹, libro que tan sutilmente

vituperó Cervantes en el escrutinio y en el Viaje al Parnaso, narra las aventuras del pastor Frexano, trasunto del autor, y su amor por Fortuna. Pueden considerarse tres partes: los cinco primeros libros, transcurridos en Cerdeña, constituyen propiamente la novela pastoril; los siguientes cuatro, localizados en la corte barcelonesa, contienen aventuras cortesanas y el último conforma un cancionero independiente titulado Jardín de Amor, de varias rimas.

La obra debe formalmente mucho a sus predecesores en el género, pero la huella medievalizante de Juan del Enzina y Lucas Fernández se percibe en el contenido de muchos episodios. Establece la Arcadia en su tierra de Cerdeña y tiñe de localismo la primera parte de la obra con composiciones poéticas en dialecto sardo de Lalguer y en catalán. En consonancia con ello, asegura que "Orpheo resucitó en Cerdeña".

Son frecuentes las alusiones a Orfeo. Le invoca para obtener inspiración literaria:

oct. 2 "Plutón suspende tu grave tormento,
sol, luna, estrellas, estaréis parados,
Orpheo con tu dulce instrumento
cantarás mis suspiros y cuidados
Neptuno aplaca tu ira y el viento,
Animales, por bosques, y collados,
cessad vuestro canto y, vos pastores,
oid lo que me causa el mal de amores". (I, p. 22-3)

En la misma composición en octavas, el autor usa el nombre de Orpheo como mero recurso de rima:

oct. 27 "Muy más de lo que canto es lo que veo,
pues sobrada hermosura en ti espira,

quando nasciste **se paró Orpheeo**
cessando el cantar de la su lira." (p. 30)

Y un poco más adelante, se cita a otro de los músicos sagrados de Grecia:

oct. 35 "Muy más que Apolo a su Phaetón, (...)
Y a la suaue música Amhión (...)
 Más amo y quiero tu gesto peregrino." (p. 32-3)

Frexano al comienzo de un largo canto donde, siguiendo el modelo de la Diana, alaba a las damas de Cerdeña, pide ayuda al vate tracio.

"Por do començaré mi triste canto,
 que a **Orpheeo** contenta y melodía?
 Heliconá si me cubres con tu manto,
 dará gusto mi ruda poesía." (I, p. 241)

Se alude a él, repetidamente, por medio de la perifrasis locativa "el de Tracia":

"Su tañer y cantar suave, excelente,
 más que **el de Tracia** vemos en altura." (II, p. 90)

"y que **el de Tracia** fue hasta el profundo
 a cobrar a su Eurídice tan jocundo". (I, p. 132)

"Escuchándole le ponía espanto,
 que de un áspero bosque parecía
 salir tan suaue voz, linda, estremada,
 que **la de Tracia** no tenía en nada." (II, p. 156)

También encontramos ejemplos de materia órfica, pero conviene advertir que se hallan intercalados en los versos, como parte de los recursos poéticos de los cantos de los pastores. Faltan, en cambio, en las reflexiones del narrador, por lo que el prodigio de la transformación de la Naturaleza ante el canto se subjetiviza y se aleja de la realidad de la Arcadia.

En este primer caso, la referencia a Orfeo es evidente, aunque no lo nombre, pues se menciona el efecto de la música en Plutón:

"Si con mi triste canto,
y mi rabel tañendo descordado,
aplacasse algún tanto,
a Plutón el nombrado,
Y la pena del pastor desdichado." (p. 69)

Y de nuevo se repite la mención al rey del Hades.

"Si mi canto las piedras enternece,
y el cielo de mis suspiros ardiendo,
o amor porqué te vas de mi siendo.
Las aves olvidan ya su gran buelo,
los ganados de mi dolor bramando.
Y tú no sientes de verme penando.
Mi grave pena el sol y luna escurece,
que a Plutón al profundo he suspendido
y tú no apagas mi fuego encendido..." (p. 37-8)

"El más profundo valle beticano
entre los altos montes escondido,
verás lleno de mi tormento insano.
Y el sacro monte Olimpo guarnecido,
del dolor que me causan tus Amores.
Y el mar destas mis lágrimas crecido.
Las aves, alimañas, plantas, flores,
se inclinan a mi mal cruel impaciente,
que olvidan ya su ser por mis dolores" (p. 121)

En El Pastor de Fílida de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582)⁵², compuesta de siete partes breves, se da una literarización de los amores del poeta-Siralvo, con Magdalena Girón-Fílida. Además, bajo nombres encubiertos aparecen muchos personajes de la época, nobles, poetas, músicos. En la obra se entrecruzan los relatos de amores desgraciados, entre los que destacan los de Elisa y Mendino, es decir, D. Enrique de Mendoza, protector del escritor. Pero, en general, los problemas teóricos

del amor no interesan tanto como en otros ejemplares del género.

La obra se nutre de las influencias consabidas, si bien inicia una etapa de mayor acercamiento a Sannazaro y un menor interés por la acción. Imita a Montemayor en el Canto de Erión (P. VI, p. 473-ss.), por ejemplo, donde, según el modelo del Canto de Orfeo, se pasa revista a las damas más poderosas de la corte. El saber clásico y la mitología también están presentes, incluyéndose pequeños cuadros mitológicos a modo de écfrasis (por ejemplo, los Trabajos de Hércules o las Siete Maravillas del Mundo). Pero, curiosamente, también se introduce una crítica a los excesos del uso de comparaciones míticas en la expresión de sentimientos mucho más simples:

"En mil obras de poetas he leído a Caribdis y Scila y Atlante y el húmido Neptuno, cosa bien poco importante en amores y que se dexa entender que no le sobran conceptos al que se acoge a los ajenos" (P.IV, p. 434)

A pesar del olvido en que ha caído actualmente, El Pastor de Fílida adquirió mucha fama en su época, en especial por su parte poética, más valorada que su prosa. Su autor fue celebrado, además, como traductor de Tansillo.

La presencia de Orfeo no es demasiado significativa. Aparece en contadas ocasiones y siempre con la misma funcionalidad: alabar las capacidades musicales de algún personaje. En una composición que entona Siralvo, se establece un paralelo entre Fílida, protagonista de la ficción, y Orfeo. Aquí, lo que se

valora de ella no es su música, sino su belleza, que puede conseguir, metafóricamente, los mismos prodigios en el alma del enamorado que los que la lira de Orfeo logró en el infierno:

"¡Cuánto mejor en vuestra compañía
que con la lira o con el tierno canto,
pudiera Orfeo, el mal hadado día,
robar la esposa al reino del quebranto!
pues la amorosa, ardiente ánima mía,
al resplandor de vuestro viso santo
suspende tantas penas infernales,
Ojos verdes, rasgados, celestiales." (P.III, p. 422)

En otra ocasión, el mismo pastor Siralvo dirime la competición amebea entre Batto y Silvano con la siguiente comparación laudatoria y perifrástica:

"Iguales sois en música, y en ciencia,
iguales sois en arte, en voz, en gracia,
assí yo os imitara en elocuencia,
como en cantar vosotros **al de Thracia**." (P.VI, p. 468),

que no se aparta del tópico de asimilar la pericia musical de un personaje con la del cantor por antonomasia, Orfeo. Por último, a la muerte de otro pastor, Sasio, sus compañeros se disputan su lira, ya que le consideran un nuevo Orfeo:

"Entre las lágrimas justas destes amigos pastores, nació otra justíssima ambición y codicia, para heredar **la lira del segundo Orfeo**: los opositores fueron Filardo y Matunto, Belisa y Arsiano" (P.VII, p. 478)

Tanto veneran esta lira, considerada tan prodigiosa como la de Orfeo, que la recubren de oro, la perfuman con hierbas y la custodian las ninfas.

A pesar de la abundancia de descripciones en esta obra, por ejemplo las de ropajes o faenas del campo (en la égloga

representada p. 439-47), la Naturaleza tiene menos protagonismo que en otros libros del género. Las pocas descripciones son, por añadidura, bastante topificadas (p. e. p. 414, p. 456, p. 464), donde se presenta la ambivalencia entre el ambiente cortesano y el rústico. Pero no por ello está ausente la materia órfica. Mendino escribe en una carta a Elisa que ha comunicado con la naturaleza sus amores:

"la medida de mi deseo, del cual, pues antes que a vos he hecho testigos a las piedras y a las plantas" (P.I, p. 401)

Por tanto, es lógico que la muerte de Elisa haya dejado **"un dolor universal sobre la haz del mundo"** (p. 409). Y, por ello, su enamorado Mendino **"en lágrimas sacaba su corazón por los ojos; allí con aquellas peñas endurecidas, comunicaba su terneza, y en ellas mismas ponía sentimiento"** (p. 409).

Cuando este dolor, por no ser tan reciente, se ha serenado un poco, el enamorado puede cantar recordándola y gritando su nombre en el espacio, en unos versos que recuerdan a Garcilaso en su tercera Égloga:

**"Mi voz cansada, en monte, en valle, en río,
Elisa, Elisa en triste son resuena
y acoge el cielo el tierno acento mío" (P.II, p. 414)**

Esta misma composición contiene en unos versos más adelante otras expresiones de la materia órfica, referidas no al canto, sino a la belleza de los ojos de la amada, leit-motiv del poema:

**"Al revolver de vuestra luz serena,
se alegran monte y valle, llano y cumbre;**

la triste noche de tinieblas llena,
 halla su día en nuestra clara lumbre,
 sois, ojos, vida y muerte, gloria y pena;..." (p. 414)

De nuevo los ojos son el foco de atención de la figura femenina, ya que, como decía Menéndez Pelayo, a Gálvez de Montalvo "bien se le puede llamar el poeta de los ojos"⁵³. Otra vez se insiste en su poder catártico en el enamorado:

"vuelve a mis ojos, que una vez venido
 mi turbio día tornará sereno" (P.V, p. 461)

Lo mismo encontramos predicado de la hermosura en conjunto de una pastora, en este caso de la protagonista: Fílida. Su belleza ocasiona prodigios en la naturaleza. Junto a términos más generales, aparece el de las fieras que se amansan, lo que remite inmediatamente al mito de Orfeo:

"a la belleza de Fílida los cielos se enamoran, los hombres se admiran y pienso que las fieras se amansan" (P.III, p. 426)

Pero lo más frecuente es atribuir a la música el poder de conmover a seres animados e inanimados. En otras ocasiones nos ocupamos de la función de la música en el texto⁵⁴, así como de los instrumentos musicales⁵⁵. Señalaremos ahora simplemente algunos ejemplos de los efectos que a ella se atribuyen. Estos van desde el más simple de tomar la música como medio de entretenimiento para el camino: "mas saca la lira y canta un poco, y **entretendrás tu dolor y nuestro camino**" (P.III, p. 423); a presentarlo como bálsamo de la tristeza: "Tanta fue la dulzura con que los pastores dixerón sus cantares que Pradelio **suspendió un poco su tristeza**" (P.V, p. 454); pero que no produce su efecto

si no se acompaña con algo de esfuerzo: "como cantas sin gusto, no te satisfaces a ti como a nosotros" (P.III, p. 424)

Pero su formulación más canónica, dentro de las líneas generales de la materia órfica que ya hemos estudiado, la encontramos así expresada en varias ocasiones: por parte del pastor Livio:

"reduje y estreché los ganados con el son de mi zampoña y tu lira, al cual unos **de pacer olvidados escuchaban** y otros **de placer conmovidos rumiaban** las tiernas y matutinas hierbas (...) los árboles a tu suave nombre con sus hojas responden y yo enseñaré a las bestias que con sus bramidos, al son dél, muestren temor y humildad" (P. VI, p. 469)

O por parte del narrador, al abrir y cerrar uno de los cantos de Fílida:

"y con esto Fílida, alegrando tierra y cielo, comenzó a tañer y cantar, y los pastores **a suspenderse oyéndole**. (...) **Callaron las aves, cessó el viento, paró la fuente, y pienso que el sol se olvidó de su camino**, mientras que la sin par Fílida cantó estos versos." (P.IV, p. 437-8)

La misma Fílida es objeto de un comentario que da un paso más y nos remite a la consideración de la música como actividad propia de los dioses, como veíamos en la Diana. Así, se dice que

"sacando la lira por su ruego casi **divinamente** tocada, y pienso que de los **divinos espíritus** atentamente oída" (P.VI, p. 470)

Sin llegar a este último nivel, el de los dioses, se trata la música como actividad mágica a propósito del mago Erión. De él se comenta que:

"de las penas de amor, sin hierba ni piedra, con sólo su canto hace que ame el amado o aborrezca el aborrecido" (P.VI, p. 465)

con ello se vuelve al punto inicial, el de creer que hay en ciertas capacidades musicales poderes que van más allá de los verosímiles.

A pesar de ello, percibimos una desmitificación de estos poderes. En primer lugar, por esta bella sentencia del pastor Siralvo: "más mueve un tierno son que un canto mágico" (P.VI, p. 466). Y, en segundo lugar, porque en dos ocasiones se introduce el prodigio que el narrador cree más portentoso y, por tanto, más inverosímil, dependiendo del verbo "pienso", restándole credibilidad. Lo mismo puede decirse de este otro ejemplo, donde del plano de los efectos reales de la música: los de consuelo anímico, se pasa a la consideración de lo mágico, pero quedándose esta última en el plano de la mera comparación:

"¡Oh, gran padre de la Música, sin duda callabas cuando te llamó la muerte! Tú, con tu voz divina, mil veces alegraste los tristes y aliviaste los dolores ajenos, digno fue tu acento de resonar en los cielos y de mover las peñas en la tierra." (P.VII, p. 478)

Otras veces es el dolor del amante desdeñado lo que hace conmover a la naturaleza, como cuando Siralvo se queja de Fílida, pues ha abandonado toda idea de amor, al consagrarse al servicio de la diosa Diana en el bosque:

"mis ojos, no en reposo, mas en llanto,
su oficio es llorar solo, y como solo
a solas estas rocas importuno." (P.V, p. 449)

"Oh, es necesario que **el rigor suspendas**
de los duros peñascos, do no hallan
las aves nidos ni las bestias sendas!" (P,V, p. 459)

Por último, veámos un ejemplo en que se hace más patente la

particular fusión entre el hombre y su entorno al estar aquél dolorido:

"mas entonces, en señal de descontento, sin parecer ave que blanca fuesse; las verdes ramas, que de unos con otros árboles solían apaciblemente abrazarse, estaban apartadas y sin hojas; de suerte que el sol pudiera hallar entrada y con sus rayos calentar las aguas de un manso arroyo, que desde el Tajo por entre ellas corría, **todo en señal de la desventura de Pradelio**" (P.V, p. 455) En general, El pastor de Fílida maneja con más

cuidado el tópico, pues no se prodiga en sus formulaciones, lo hace frecuentemente planteándolo en un plano imaginario o subjetivo. Se trata más de un recurso literario del autor, que de un verdadero acercamiento del hombre y la naturaleza en un mundo idílico e irreal.

En La Galatea (1585)⁵⁶, primera de las obras narrativas de Cervantes, donde inicia un interés nunca satisfecho por el género pastoril⁵⁷, son pocas las citas directas del mito de Orfeo. En el Canto de Calíope (L.VI, p. 432) al elogiar a López Maldonado, se pregunta con un mero tópico panegírico:

"¿Quién pensáis que es aquel que en voz sonora
sus ansias canta regaladamente
aquel en cuyo pecho Febo mora,
el docto Orfeo y Arión prudente?".

Calíope, musa de la poesía lírica y madre de Orfeo, según casi todas las fuentes antiguas, tiene la misión aquí de entonar las alabanzas de los célebres poetas del reino. Este fragmento épico en octavas responde a la conocida tradición, inaugurada, como vimos, por el propio Orfeo en la Diana de Montemayor, de insertar un fragmento panegírico en medio del hilo narrativo de

los libros de pastores⁵⁸. Mientras que Montemayor y Montalvo alaban a las más hermosas damas cortesanas, Gil Polo y Cervantes celebran los ingenios poéticos. Tanto el valenciano como Cervantes, en la estrofa citada, aprovecharán en sus respectivos Cantos del Turia o de Calíope, el tópico de parangonar a un poeta con el mítico Orfeo. Así en La Galatea, la madre de Orfeo compara la inspiración de López de Maldonado a la de su propio hijo, junto a la de otro antiguo cantor, frecuentemente asociado con éste: Arión, y a la del padre de Orfeo, según una de las tradiciones antiguas: el mismísimo Apolo.

Además, nos ha llamado la atención, dada la peculiar transcendencia de los nombres en la obra de Cervantes, el que un personaje se llame Orfenio, si bien con la oscilación onomástica que caracterizará a Cervantes⁵⁹ en ocasiones lo denomina Orfinio. Pero no vemos relación alguna entre este personaje con el mito de Orfeo, pues representa a los celos, si bien es muy cantarín y los otros pastores le piden su flauta (p. 384).

Pero otras referencias más trascendentales, tanto al mito como a la materia de Orfeo, se contienen en esta obra cervantina. En las primeras páginas, Elicio, en medio de una alabanza de su amada Galatea, pondera también:

**"la voz, qual la de Orfeo poderosa
de suspender las furias del infierno,
y otras cosas que vi quedando ciego,
yesca me han hecho al invisible fuego"** (L.I, p. 75)

Se alude, de entre los atributos órficos, al poder de su voz

y, de entre las ocasiones de demostrarla, a la quizás más relevante, cuando en las puertas del Hades consigue aplacar a las terribles tres Furias, que impiden el acceso de los vivos al reino de los muertos. Se compara ese poder con el de la belleza de la protagonista, Galatea, capaz de dejar ciego y a la vez dar la luz a su amado Elicio.

Más adelante, el narrador vuelve a comparar el canto de la pastora al de los cantores míticos: Orfeo, Anfión y Apolo, con lo que se acerca mucho a la materia órfica. De todas maneras, no deja de ser ésta una mera comparación, expresada en subjuntivo. El tópico, como se apuntada en las obras de Lofrasso y Gálvez de Montalvo, va alejándose de la vida de los pastores para quedar como recuerdo en la erudición de los distintos narradores:

"Con más justa causa se pudieran parar los brutos, mover los árboles y juntar las piedras a escuchar el suave canto y dulce armonía de Galatea, que cuando a la cítara de Orfeo, lira de Apolo y música de Anfión los muros de Troya y Thebas por sí mismos se fundaron, sin que artífice alguno pusiese en ellos las manos, y las hermanas, negras moradoras del hondo chaos, a la estremada voz del incauto amante se ablandaron" (L.I, p. 102)

Ese distanciamiento del narrador respecto a la materia órfica provoca que se pierdan muchas oportunidades de tratar el tópico y que se plantee en el plano del artificio, y no en el de la realidad que viven los pastores. Así, no se suele indicar, como técnica de interrupción de relatos, que el canto enternezca las piedras o detenga el curso de los ríos, cuando se introduce o se termina. Se desaprovechan muchas ocasiones de hacerlo, como por ejemplo:

"llevado de la condición suya, y combidado de la soledad del camino y de la sabrosa armonía de las aves, que ya comenzaban con su dulce y concertado canto a saludar el venidero día, con baxa voz, semejantes versos venía cantando" (L.V, p. 365)

A lo sumo, se indicará el acompañamiento del canto de los pájaros o, en contadas ocasiones, de otros fenómenos que abundaban tanto en la poesía y los libros de pastores: la claridad del cielo, la detención del balanceo de las ramas de los árboles o del curso de las aguas de un arroyuelo, etc:

"Al acabar de Tirsi, todos los instrumentos de los pastores formaron tan agradable música, que causava grande contento a quien la oía; y más ayudándoles de entre las espesas ramas mil suertes de **pintados paxarillos que, con divina armonía, parece que como a choros les iban respondiendo.**" (L.II, p. 157)

"formaron una tan triste y agradable música, que, aunque regalava los oídos, movía los coraçones a dar señales de tristeza, con lágrimas que los ojos derramavan. **Juntábase a esto la dulce armonía de los pintados y muchos paxarillos** que por los aires cruzavan, y algunos zollosos que las pastoras, (...) arrancavan; y era de suerte que, concordándose el son de la triste música y el de la alegre armonía de los xilguerillos, calandrias y ruiseñores, y el amargo de los profundos gemidos, formava todo junto un tan estraño y lastimoso concento, que no ay lengua que encarecerlo pueda." (L.VI, p. 410)

"y en comenzándola a tocar, parece que comenzó a **esclacerse el cielo, y que la luna, con nuevo y no usado resplandor, alumbrava la tierra; los árboles, a despecho de un blando zéfiro que soplava, tuvieron quedas las ramas**" (L.VI, p. 424)

"Dígalo el aire, a quien contino acresciantas con sospiros, y la yerva destos prados, **que va creciendo con tus lágrimas**" (L.II, p. 193)

"en el margen sentado de algún río,
de verdes sauces y álamos cubierto,
con rústico concierto
suelta la voz o toca el caramillo,
y a veces se vee cierto
las aguas detenerse por oíllo." (L.IV, p. 291)

A pesar de ese alejamiento que hemos detectado respecto de

nuestro mito, en esta obra no faltan ejemplos de la materia órfica. Ya desde las primeras páginas encontramos una particular fusión entre el mundo natural y el humano, a través de tópicos muy característicos de la literatura pastoril: el eco, las lágrimas que hacen crecer los ríos, la imprecación a los montes y llanos, etc:

"Mientras que al triste lamentable accento
del mal acorde son del canto mío,
en Eco amarga de cansado aliento
responde el monte, el prado, el llano, el río,
demos al sordo y pressuroso viento
las quejas que del pecho ardiente y frío
salen a mi pesar, **pidiendo en vano**
ayuda al río, al monte, al prado, al llano.

Crece el humor de mis cansados ojos
las aguas deste río, y deste prado
las variadas flores son abrojos
y espinas que en el alma se an entrado;
no escucha el alto monte mis enojos,
y el llano de escucharlos se ha cansado;
y assí, un pequeño alivio al dolor mío
no hallo en monte, en llano, en prado, en río."(L.I,

p. 65)

Cercanía que se hace patente en la segunda historia intercalada, la de Theolinda:

"**Las selvas eran mis compañeras,** en cuya soledad muchas veces, combidada de la suave armonía de los dulces paxarillos, despedía la voz a mil honestos cantares..."(L.I, p. 108)

La unión de naturaleza y ser humano se acerca a veces tímidamente al mito órfico, pues se indica una acción no regida por las leyes naturales, efecto del canto o del dolor humano:

"¡Tú, mar, que escuchas mi llanto;
tú cielo, que le ordenaste;
amor, por quien lloro tanto;
muerte, que mi bien llevaste;
acabad ya mi quebranto!" (L.V, p. 354)

"no permitas que estas riberas nuestras queden desamparadas de aquella **hermosura que la ponía y la dava a sus frescas y menudas yervas, a sus humildes plantas y levantados árboles**; no consientas, señor, que al claro Tajo se le quite la **prenda que le enriquece** y por quien él tiene más fama que no por las arenas de oro que en su seno cría..." (L.V, p. 381-2)

En este alejamiento cervantino de algunos tópicos pastoriles, citaremos un fragmento en el que se da la vuelta a uno que tiene mucho que ver con el mito de Orfeo. Generalmente se ponderaba la dureza de la amada en contraposición con la compasión que demostraban los elementos de la Naturaleza ante el dolor del enamorado. Así se hilaba el tópico órfico del amansamiento de las fieras y el enternecimiento de las piedras. Pero Cervantes aprovecha el motivo a su modo: su dolor es tal que ni aun la Naturaleza se compadece de él:

"¡O, sin razón enemiga mía, dura qual levantado risco, airada qual offendida sierpe, sorda qual muda selva, esquiva como rústica, rústica como fiera, fiera como tigre, tigre que en mis entrañas se ceba! ¿Será possible que mis lágrimas no te ablanden, que mis sospiros no te apiaden, y que mis servicios no te muevan?" (L.IV, p. 325)

Esa naturaleza de la que hablamos no se diferencia de las que pueblan los libros de pastores: artificial e idílica. Cervantes describe pocas veces el paisaje (p. 404), aunque en ocasiones se aviene a dar algunas notas que lo acercan a la geografía real o la vida rústica, como el canto a la abundancia de Arsindo -que recuerda al epitalamio de Arsileo en la Diana enamorada- con que se cierra el libro cuarto (p. 262). Por otra parte, es interesante destacar que en esta obra se formula la expresión "mayordomo de Dios" refiriéndose a la Naturaleza, que

tantos ecos filosóficos encierra y que tanto ha dado que escribir a los cervantistas⁶⁰. En efecto, dentro del discurso de Tirsi sobre el amor, se alude a la belleza del hombre, causa del deseo amoroso. Se responsabiliza de ella a la Naturaleza o "mayordomo" divino que sabe dotar al cuerpo humano de "la grandeza y la sabiduría de su hazedor". Los estudiosos han ampliado este concepto que creen empapado del neoplatonismo renacentista: el campo es hermoso por reflejo de la Idea de Belleza contenida en la divinidad. Por esto, la contemplación solitaria del campo acerca el alma solitaria a su creador.

Si bien no con la frecuencia que en sus predecesores en el género, La Galatea introduce el mundo de la música en sus páginas⁶¹. Son recurrentes las alusiones a diversos acontecimientos que conllevan la ejecución de música: danza rústica, desfile, boda de Daranio y Silveria y representación de una égloga pastoril. Todas estas circunstancias en las que el denominador común es la fiesta y la música (p. 116, 190, 216, 230, 262). La música se presenta fundamentalmente como medio de entretener el camino⁶² o la espera. Pero también produce el alivio del corazón atormentado:

"al son de aquella harpa que escogí por compañera en mi soledad, procuro aliviar la pesada carga de mis cuidados, hasta que el cielo le tenga y se acuerde de llamarme a mejor vida" (L.III, p. 215)

o, en caso extremo, la completa enajenación de los sentidos:

"que todos los que la escuchaban estaban transportados en oír-la" (L.I, p. 111) "la voz de la hermosa Galatea, que, como de

los pastores fue oída, quedaron enagenados de sí mismos" (L.V, p. 373)

Como estudió Pablo Cabañas en su artículo ya citado, las referencias a Orfeo, que hemos visto en la primera de las obras de Cervantes, responden a tópicos de la época y del género. Se contempla a Orfeo como un simple punto de comparación con los pastores que entonan cánticos o con los poetas a los que se quiere alabar⁶³.

Además de la presencia de Orfeo como término de comparación, en La Galatea tiene cabida la materia órfica. Los elementos de la Naturaleza: ríos, árboles, aves, reaccionan como humanos ante las voces o los sentimientos de los pastores, de igual modo que en el mito de Orfeo. Se ha perdido, sin embargo, la conciencia de la relación con este mito y el tópico se ha fosilizado, ha perdido vitalidad, quedando como mero artificio retórico.

La música, el atributo órfico por antonomasia, se imbrica perfectamente en este mundo bucólico: es el medio de comunicación más efectivo entre pastores y ámbito natural. Los pastores cantan y tocan instrumentos rústicos para expresar sus sentimientos de amor. Algunos personajes de mayor relevancia, como cortesanos, ermitaños o ninfas, emplean para sus cantos instrumentos refinados y cortesanos, en una ambivalencia que pretende guardar el decoro entre tipo de personajes e instrumentos. Además del canto, la música se integra en fiestas pastoriles: bailes, comitivas y ceremonias nupciales. La música alegra los caminos

y tertulias, comunica sentimientos, templá los ánimos, granjea amistades y logra la universal comunión con la Naturaleza.

Tanto en la presencia del mito y la materia de Orfeo, como en el papel de la música en el texto, La Galatea no se distingue del resto de libros de pastores. Cervantes, esta vez, no ha roto moldes en su utilización de tópicos bucólicos. Se nos presenta como un perfecto conocedor de un género que le atrajo durante toda su vida por ser expresión de unos ideales utópicos renacentistas de los que, a pesar de tantos avatares, nunca abdicó.

En el libro del joven estudiante Bernardo González de Bobadilla, Primera parte de las Ninfas y Pastores de Henares, (Alcalá, 1587)⁶⁴ se percibe su inmadurez e impericia en la torpe mezcla de elementos pastoriles con otros violentos, misóginos, vertidos en torpes e incontinentes versos. A pesar de todo, debemos citarlo, pues en su obra, aunque se prescinde del ambiente mítico propio del mundo pastoril, aparece Orfeo. En el relato de Nigidio sobre su viaje al Parnaso, se detiene en un templo adornado con retratos de personajes de la mitología y de la literatura griega y latina. Entre ellos cita a Orfeo:

"començé a salir del templo, y al boluer de la cabeça vi unos muy curiosos retratos al viuo en vnos lienços pintados y fixos en la pared, y en cada vno su nombre, conuiene a saber, de Eutropio y Vegecio, de Cleandro y Homero, de Virgilio y Cicerón, Demóstenes, Píndaro, Plauto y Terencio, Clebio y Platón, Plutarcho, Plinio y Laercio, de Pan, Orphee y Prometeo, y vn rótulo más abaxo que dezía, estos son los que perpetuamente durarán en la memoria de los mortales." (p. 170 a-r)

Florino, protagonista central de la ficción, entona una composición que comienza: "Pues me quereys despeñar", en la que se suceden ejemplos de mujeres míticas o de la historia antigua, dignas todas ellas de desprecio. Se alude de forma perifrástica a Orfeo y a su descenso al infierno:

**"y el que al piélagó infernal
tañendo descendió solo."** (p. 38 r.)

Copiaré a continuación un largo párrafo que aúna una clara referencia a Orfeo y una sucesión de trastornos naturales que pueden encuadrarse dentro de lo que denominamos "materia órfica". Los ejemplos de ésta se multiplican, pero éste es suficientemente elocuente:

"Ni la armonía del citaredo Apollo, ni del que de Eurídice estaua prendado con semejante gracia y dulçor se podían comparar. Y no es posible sino que algún espíritu diuino gouernaua la melíflua lengua de aquella que en medio de su curso detenía al arrebatado cielo para oirla. Y en las aues que por las cercanas florestas andaban, causó tanta marauilla, que de corridas e inuidiosas estuuieron muchos días en suspenso silencio. Las insensibles plantas parecían estar llenas de regocijo y alegría gallardeando sus tiernos pimpollos y reuistiendose de una fresca verdura, más que si la sacra aurora uuiesse en ellas vertido las perlas de su rozio. Los pastores y nimphas en gozosa extasi absortos y transportados; y puestos profundamente los pensamientos en la bienauenturança mouidos con dulçura tan bastante, ya pensauan haberseles conuertido el apacible collado en terrenal parayso..." (p. 73 a-r)

La obra se localiza entre Alcalá de Henares, Toledo y Salamanca y contiene muchos elementos localistas, así como anacronismos que lo anclan en un momento histórico, por lo que pierde su atemporalidad bucólica. La naturaleza ya no es perfecta ni los sentimientos amorosos plenamente platónicos. Se da entrada

a los crímenes, al amor loco, a la imprecación misógina.

El siguiente libro de pastores en este recorrido cronológico es Los cinco libros intitulados la enamorada Elisea de Gerónimo de Covarrubias⁶⁵. De ellos, sólo los tres primeros corresponden a la materia pastoril, pero no concluyen a pesar de los anuncios del autor de una segunda parte. Los dos últimos libros conforman un mediocre cancionero. El libro cuarto se dedica a cinco Églogas donde las convenciones pastoriles se repiten en una imitación en ocasiones muy cercana de las Églogas garcilasianas. El último libro contiene glosas, romances, tercetos de diverso signo: elegíaco, burlesco, amoroso. El libro pastoril, propiamente dicho, se localiza en las riberas del río Nilo, pero el exotismo no se mantiene según transcurre la acción. La obra avanza según este repetido esquema: los protagonistas, dos amantes felices: Felix y Elisea, tras proclamar su propio amor, escuchan un canto; al acabar, entablan relación con el cantor que cuenta su historia, y tratan de ayudarle. Así sucesivamente.

Pero señalemos la presencia de Orfeo. Entre los sonetos preliminares, hay uno de Gerónimo de Avila dedicado a Covarrubias, donde se cita a Orfeo:

"No del varón famoso la Odisea,
por quien el mundo a Grecia da tropheo,
y no **de Tracia el celebrado Orphee**
cuyo cantar los ánimos recrea.

5 Podrán de oy más dulcíssima Elisea
contigo competir pues según veo
ya que ellos ygualaron al desseo
en ti se halla lo más que se dessea.
A ti el gracioso choro de las nueve

10 tiene por su Parnaso y Elicona
 en ti Minerva y el amor se espacia
 Por ti respira Apolo en ti se mueue
 y con su verde lauro te corona
 por su décima musa y quarta gracia." (sin página)

Se menciona de nuevo al vate tracio en unas octavas que siguen en los preliminares antes del comienzo del primer libro y que, aunque no se explicita, pertenecen al propio Covarrubias. Se alude al momento en que Orfeo pierde a su esposa por volverse a mirarla antes de tiempo:

 "Aquel estar continuo cudicioso,
 de verse en la presencia de su dama,
 15 y aquel llegar a verla con desseo
 y no para perderla como Orpheo (...)
 23 quisiera yo escriuir con letras de oro
 guardando al graue stylo su decoro." (sin página)

Motivo que se repite en otra ocasión en el libro pastoril propiamente dicho a través de la voz de Pinelo:

25 "El triste músico Orpheo
 quando a Erudice lleuaua
 boluerla a uer desseaua,
 mas en cumpliendo el desseo
 la presa ya le faltaua.
 Assi yo ya que me via
 con mi presa caminando
 bolui a uer lo que traya
 y pues me falto en mirando
 no me siga el alegría." (p. 18 a.)

En otro fragmento se consigue belleza en una comparación ya muy gastada. Es Elisea la que canta junto a Felix su historia amorosa en octavas:

oct.13 "Tanto pudo pastor la canción tuya
 y el verte enternecer quando cantauas
 que del músico Orpheo la voz suya
 y el harpa en tu rabel me figurauas." (p. 7 r.)

En los dos libros finales, ya fuera del pastoril, se cita también a Orfeo. En primer término, en la Glosa del verso "en hermosura sola excede a Juana", se da la vuelta al tópico corriente de que el canto de Orfeo suspende la Naturaleza, pues aquí es la belleza de la dama la que hace enmudecer al cantor:

"No sólo su hermosura pone espanto
que la belleza en ella es menor parte,
mas es su discreción y aiso tanto
que mirándola bien parte por parte
hiziera suspender a Orphee el canto
y olvidar a Belerna Durandarte,
viendo que a Venus, Iuno y a Diana
en hermosura sola excede a Juana." (p. 206 r.)

En los "Tercetos a la muerte de la Sereníssima Reyna Doña Ana Nuestra Señora", incluidos dentro del libro de pastores, se le pide a Orfeo que en vez de cantar la pérdida de su esposa, cante la de la reina:

"Suspende tu dolor músico Orphee
y agora sea tu Erudice olvidada
pues no puede cumplirse tu desseo.
Y al dulce son del arpa celebrada,
5 canta con triste voz y dolorida,
la muerte de Doñana desgraciada. (...)
A cosa que en España tanto pesa,
20 "por condenar a Orphee a eterno canto." (p. 214)

En la composición "Un Galán a una Dama arrepintiéndose de no auer correspondido al amor que le tenía teniendo celos de cierto Grande", es Eurídice la que aparece:

"Ay, mi Erudice perdida
por mi desgraciada suerte
ay regalo de mi vida
abrevia conmigo muerte
pues de mi soy homicida" (p. 244 a.)

Y, por fin, en la Canción dedicada de nuevo a la muerte de

la Reina Ana, se pondera la capacidad poética por medio de tres grandes genios: uno bíblico, otro clásico y uno casi contemporáneo, que se eleva así a categoría mítica:

"Si el harpa de Daud y la de Orphea,
y el componer mejor que Garcilasso
tuviera nuestra Reyna Doñana..." (p. 245 a.)

Además, como es esencial al género, se intercalan muchos ejemplos de materia órfica, aunque ya como algo anquilosado y retórico, sin la viveza y expresividad de antes:

"Vosotras plantas umbrosas,
sed testigos de mi llanto, (...)
Y tú celebrado Río,
con tus doradas arenas
sé testigo de mis penas." (p. 14 a.)
"Mis lágrimas las fieras enternecen
y a los peñascos duros los quebranta" (p. 46 a.)

"sacó supreciado rabel, con que en otro tiempo las pasiones
agenas suspendía" (p. 127 reverso)

"la dulce canción ha suspendido mi trabajo" (p. 131 reverso)

La obra no merece mayor comentario dada su torpe ejecución y su escaso éxito.

La Arcadia es la obra de un joven y vitalista Lope de Vega (1598)⁶⁶ al servicio del Duque de Alba. En ella vierte abundante erudición mitológica, siguiendo su costumbre de alardear de ella, precisamente porque de ella carecía. Son grandes las deudas para con sus predecesores en el género: Sannazaro⁶⁷, en la invocación final a la zampoña, el título, la descripción del "locus amoenus" inicial (p. 64); Montemayor, en el templo de Diana; Gil Polo en su naumaquia (p. 360); o, por último, Gálvez de Montalvo, en la

égloga representable (p. 271).

Pero junto a ellas, según los estudios de Edwin Morby, también debe mucho a los compendios de los que hablamos en el primer capítulo, que le proporcionan un saber libresco de segunda mano: la Officina de Ravisius Textor, el Compendium naturalis philosophiae aristotelico de Frans Titelmans, Il sapere util'e delettevole de C. Castriota, el Dictionarium historicum, geographicum, poeticum de Estienne.

Dejamos para el final la parte más noble de las deudas de Lope, y la que más nos interesa para nuestro estudio del mito de Orfeo: las fuentes clásicas. Conoce el Fénix a Ovidio, de donde procede la novelita del inocente gigante Alasto y Crisalda (L.I, p. 93); a Virgilio, Horacio, Propercio, Ausonio, Ptolomeo, entre otros. Y también maneja obras del medievo como la Visión deleitable de Alfonso de la Torre y el Libro de suertes de Lorenzo Spirito.

Se ha destacado el carácter autobiográfico de La Arcadia⁶⁸, y se ha señalado que encubre amores cortesanos de D. Antonio de Toledo. Se ha identificado a éste con Anfriso, a su madre doña Brianda de Beaumont con Bresinda, a Juan Blas de Castro, músico amigo de Lope, con Brasildo, a Lope con Belardo, a Micaela de Luján con Celia. El autor, al contrario que en Sannazaro, no es asumido por el protagonista, Anfriso, sino por Beraldo, espectador de los amores de aquel pastor. Pero algo de su vitalismo se vierte en él.

Más nos interesa el tratamiento de los grandes temas: amor, naturaleza, fortuna. El primero, verdadera médula del espacio arcádico y condición necesaria para la felicidad de sus habitantes, no se nutre del neoplatonismo sino de la energía vital de Lope. Junto a él, el gran tema de sus comedias y de su vida, los celos. Y, al final, el desengaño. La naturaleza está descrita con más riqueza de lo habitual en el género y no se limita a los escenarios frecuentes de selvas, fuentes y árboles (p. 148), sino que se detallan especies animales (peces, por ejemplo), vegetales (frutos o especias) y minerales (piedras preciosas). En general, se puede hablar de cierto costumbrismo en Lope quien, alejándose del paisaje evanescente de otros libros de pastores, se detiene en describir las tareas del campo, los cambios de las estaciones, (p. 100-7, 336-42, 344, 386-9). Y en esta obra no preside la Fortuna sino la Providencia.

La obra se compone de cinco libros, de los cuales el último contiene la enseñanza moral. A lo largo de los cinco se desarrolla principalmente una sola historia, a diferencia de sus precedentes en el género.

Como hemos dicho, la obra está tapizada de multitud de referencias mitológicas y, como es lógico, también Orfeo está presente⁶⁹. El primer ejemplo se inserta dentro del canto amebeo de Leriano y Galafrón:

Leriano "Si se ablandare la enemiga mía,
 ablandaráse del eterno fuego
 el fuerte muro que mover solía

la tierna voz de aquel amante ciego;" (L.I, p. 79)

Se debe tomar en sentido metafórico lo de "ciego" y referirlo a ceguera de amor, pero el "eterno fuego" parece indicar el infierno y, por tanto, la bajada de Orfeo.

Según Cabañas, en el tratamiento que de este mito hace Lope de Vega, Virgilio pesa más que Ovidio, aunque en esto no se distancia de los otros autores españoles del Siglo de Oro. De ahí la importancia de Aristeo, a quien se considera causante de la muerte de Eurídice. Y no se nombra a Orfeo, verdadero artífice de su "segunda vida":

"... al concertado son de una vihuela de arco, en que podía competir con su inventor Apolo, fundar otra vez Thebas, y volver a segunda vida la que por huir de Aristeo pisó el áspid, comenzó así..." (L. III, p. 213)

En la naumaquia del Libro IV, donde aparecen muchos pastores disfrazados de personajes mitológicos o alegóricos en los barcos, Brasildo se presenta como Orfeo y canta en medio de una escenografía infernal:

"...llegó una barca, en cuya popa se veía un infierno, a la puerta del qual en figura de Orpheo llegó Brasildo, excelente músico, y que justamente podía tomar su nombre. Los remeros eran Plácido y Myrtilo, y la letra decía así:

**Mi gloria es infierno ya,
 según el fuego que da,
 y yo Orpheo,
 que así la canto y deseo."** (L.IV, p. 364)

Al final, Brasildo combate con Menalca, disfrazado de Hércules. A pesar de lo que se podía prever, el músico vence al gigantesco hijo de Júpiter, y, por ello, Brasildo regala a Leonisa "un espejo de cristal en un engaste de ébano con

ingeniosa arquitectura coríntica".

Una nueva referencia al vate tracio, no tan original ni tan viva como la anterior, ocurre en el Libro III. Lucindo con el canto de sus penas seduce la naturaleza, expresión paradigmática de materia órfica, pero con la mención de Orfeo:

**"Las fuentes desta selva están callando,
y olvidadas del agua y de la hierba,
las satisfechas vacas descansando.**

**Deja el león de perseguir la cierva,
las aves de volar; que tiempos tales
todo animal para dormir reserva.**

**Y quando fuente, aves y animales,
murmuraran, cantaran y anduvieran,
pararan todos a escuchar tus males.**

**Los árboles y el viento enmudecieran,
y a ver de Orpheo el singular retrato
suspensos y admirados estuvieran."** (L. III, p. 276)

Más elaborada y menos tópica es una nueva referencia a Orfeo en la que Lope recrea una imagen alegórica del mito. En ella Anfriso, personaje central del libro, se autodefine por sus parientes y circunstancias vitales. Utiliza el mito de Orfeo para señalar que se halla muerto por amor, a semejanza de Eurídice, y que sólo la sabia Polinesta con su ciencia puede servirle de Orfeo, es decir, puede sacarle del infierno de su dolor:

- "Hoy estoy cerca de morir, y hoy cumplo veintre y tres años, como lo puedes conocer de las muestras deste blanco bozo: mi nombre es Amphryso, esta mi patria; mi avuelo fue Júpiter, Belisarda mi enemiga, Salicio su esposo, Leonisa la tercera desta música, y mi alma la Eurydice, que ha de sacar desta confusión el Orpheo de tu ciencia." (L. IV, p. 358)

Por último, las dos restantes menciones a Orfeo son en forma adjetiva. Se usa la fórmula "orphénica", en vez de "órfica" u "orfeica", con raíces en Juan de Mena, como vimos. Además, su uso

se relaciona con la secuencia más común del mito, la de los prodigios del vate ante la naturaleza:

"Aunque tuviera el mismo **canto Orphénico**,
por este tiempo a mis tristezas débiles
veneno, basilisco y fiero Arsénico." (L. II, p. 197)

"**Las fieras traygo a mi divino acento,**
los ciervos escuchándome se paran,
los delphines con blando movimiento
entre el cerúleo mar mi nombre amparan:
la fuerza del Orphénico instrumento
(que en esto sólo mi valor declaran)
detuvo el curso del tormento eterno
que es dulce en mar, cielo, ayre, tierra, infierno."
(L.V, p. 418)

Una nueva cita nos ha recordado la composición de Hurtado de Mendoza a la muerte de Dña Marina de Aragón, y en ella late un recuerdo al mito de Orfeo, por lo que en esta composición tiene de mención directa y por la referencia al Infierno, focalizado en el río Leteo, el que produce el olvido de todo lo de la tierra:

"Yo bajaré a las **aguas del olvido**,
yo moveré las Furias del Leteo,
a quien socorro desde ahora pido." (L.V, p. 440)

225 "Pero no que tornar a ti se acuerde,
porque al que pasa el **agua del olvido**
en vano lo desea quien lo pierde."

Como en otras ocasiones hemos comprobado, no sólo Orfeo conmueve la Naturaleza. Junto a él, aparecen otros músicos de la Grecia Clásica que lograban los mismos prodigios en circunstancias diferentes. Tal es el caso de Arión, que salvó su vida en el mar gracias a los delfines que escucharon su canto. En la naumaquia del Libro IV, uno de los pastores se disfraza de Arión y canta

como él:

"Leriano con una vihuela de oro, significando aquel músico que **se escapó de la mar con la dulzura del canto**, a que los delfines son tan inclinados. La letra que dio a los jueces decía así:

En el delfín me escapé
del fin que en la mar temí;
por música me perdí,
por música me salvé." (L.IV, p. 362)

Además de los músicos, otros sabios griegos lograban portentos con el canto. Así, se decía de Ismenias, médico que curaba a sus pacientes por medio de la música:

"y porque la música hiciese con el loco el efeto milagroso de Asclepiades, pues se sabe que Ismenias tebano **tañendo y cantando curaba los frenéticos**, en una acordada lira cantó" (L.I, p. 119)

La música tiene, como es propio de este género, relevancia particular: se ponderan sus efectos consoladores (p. 143, 162), se enumeran instrumentos (p. 148, 371), se dedica una composición a uno en concreto, el de Jacinta (p. 304), y lo que es más original en esta obra, se incluye una representación alegórica de la misma Música. En el libro V se desarrolla una interesante alegoría de las Siete Artes Liberales. Una de ellas es la Música, definida por las propiedades correspondientes a Orfeo. Así, dice:

"Están todas las cosas naturales
ligadas en cadena de armonía,
los elementos y orbes celestiales,
aunque contrarios en igual porfía;
Euclides, Aristóteles y Tales
a voces dicen la excelencia mía,
porque sin mí mover no se pudiera
del universo la voluble esfera.
Consuelo el alma, alegre los sentidos,
esfuerzo el corazón, y a las vitorias

animo los medrosos y afligidos,
 y canto a Dios sus inefables glorias,
 a quien los corazones encendidos
 de mi dulzura erigen sus memorias;
 soy la que los espíritus expelo,
 y oficio de los ángeles del cielo.

Las fieras atraigo a mi divino acento...", (p. 417)

También abunda material órfico que describe los efectos mágicos del canto en la naturaleza. Ya en la primera descripción de la obra, donde se dibuja el "locus amoenus" que acogerá la acción, se indica que:

"hasta los dulces cantos de las libres aves repetían enternecidos sentimientos, y las indomables fieras con mal formados bramidos enamoradas lástimas. Parece que aquí se abrazaban los árboles naturalmente, y que los mudos peces gemían por las corrientes aguas, y que ayudaba el cielo con apacibles vientos y templados días;" (L.I, p. 67)

Y para introducir la primera composición poética del libro, se señala de forma sintética y ya casi proverbializada el movimiento de la naturaleza. Se resumen los principales elementos que aparecen en el propio mito de Orfeo:

"y por acompañar su voz querían servir de cuerdas, enmudeciendo el aire, moviendo las piedras, parando el río y enamorando el cielo, cantó así:" (L.I, p. 72)

Y al acabar el canto, se reitera, recogiendo los mismos elementos de antes:

"Apenas se comenzó a mover el aire, se detuvieron las piedras, corrió el apacible río y cesó la delicada voz" (p. 74)

Se anuncia así la llegada de Anfriso, quien ha adivinado ya la presencia de su amada por las maravillas que ante ella despliega la Naturaleza:

"Y como el alegre son del agua, el murmurar de las hojas y

la templanza del aire, y aun el diferente olor de las flores, le trajesen al alma ciertas nuevas de que tales efectos sólo procederían de ser la causa Belisarda," (p. 74)

La misma fórmula proverbializada, que comentábamos antes, se repite en otras ocasiones al introducir o finalizar la acción musical de algún personaje o su parlamento:

"Diciendo así, con espantable voz que ensordecía las aves y tenía los animales de la sierra atónitos, cantó de esta manera, ayudado a veces de una zampoña de silvestres cañas." (L.I, p.100)

"... así con el fuego de amor exhalado del corazón de Belisarda corrieron de sus ojos mil amorosas lágrimas, con las cuales, **enterneciendo las piedras**, comenzó a decir así." (p. 189)

"lloraban la desdicha de Enareto, que a puras celosas quejas **enternecía las piedras**, cuanto más los pechos de los hombres." (L.IV, p. 308)

"poniendo fin al canto, quedó por algún rato suspenso, dando licencia su silencio al agradable curso del detenido arroyo." (L.V, p. 441)

Se repite casi textualmente la breve fórmula y en especial la de "enternecer las piedras", uno de los elementos trastornados que integran el corpus clásico del mito de Orfeo.

El prodigio se reitera, no ya como tópico del narrador, sino como parte integrante de los mismos cantos de los pastores. Los ejemplos son innumerables:

Leriano "La víbora se goza, el áspid ruega,
 llora el león, la piedra se enternece;" (L.I, p. 81)

"Los más fieros animales
lloran de pena y dolor." (L.I, p. 111-2)

"El mar sereno vuelven vuestros ojos," (L.IV, p.
321) "Cuando me vi quedar solo,
 para quejarme despacio
 en el confuso silencio

de mi alma, noche y campo,
comencé furioso y loco
con los árboles hablando,
que temblando con las hojas
respondieron y lloraron." (L.I, p. 127)

"La noche, el día, el cielo y las estrellas,
todas se quejan y lastima el veros
eclipsando su luz y el alma mía;" (L.II, p. 159)

"No con lira dulcisona
a las piedras inmóviles
vengo a mover con claro acento orgánico,
pero con voz horrisona
hasta los altos móviles
a lamentarme de un desdén tiránico." (L.II, p. 172)

"que no estuvieran las rosas
tan frescas y matizadas,
a no haber sido pisadas
de vuestras plantas hermosas;..." (L.II, p. 191)

"y aquella grave calma
de los serenos ojos atractiva,
alma de fuego viva,
atraiga a sí los árboles y peñas;" (L.III, p. 216)

"Esta verde frescura, esta ribera,
este prado, esta fuente y este río
movidos tienes a tu pena fiera.
Pues mira tú si agora el pecho mío,
si las cosas lo están inanimadas,
se moverán a ver tu desvarío.
Todos sin lengua en voces mal formadas
te piden que la causa comuniques
de tus glorias presentes o pasadas." (L.III, p. 275)

"Mueves con otro mal las piedras duras;" (L.V, p. 452)

Además de en sus cantos, se ponderan los cambios de los elementos naturales, bien por el poder de la belleza, de la música o de la tristeza, en las palabras que pronuncian los pastores:

"porque yo tengo fuerza sobre los elementos, templando el
fuego, sujetando el aire, humillando la mar y allanando la

tierra." (L.III, p. 222)

"Diréis que os faltó lengua, y no es buena disculpa, que con razón **las piedras dicen que hablan y los animales muestran sentimiento.**" (L.IV, p. 312)

Y también, lógicamente, el narrador en tercera persona relata milagros similares:

"Quedaron por la partida de Anfriso **en soledad los montes, turbias las fuentes, las aves mudas y los árboles tristes;** porque parecía que sola la presencia de este pastor los alegraba" (L.II, p. 146)

En otras ocasiones, no se describe el trastorno de la naturaleza, sino que el cantor dialoga con ella, imagina que se conmueve con él, le pide que le escuche:

"Fuentes puras, arroyos sonorosos, río pequeño y apacible, dolor del triste y gloria del alegre, **¿ha enturbiado jamás vuestras sesgas aguas llanto más amargo o ponzoña de áspide más venenoso? Todos parece que con triste murmullo respondéis** que yo sólo soy peregrino en vuestras riberas, y que otro más afligido no ha puesto en vuestra soledad las cansadas plantas..." (L.I, p. 118)

"Nieves de estos altos montes,
este fuego os encomiendo,
estas lágrimas al río,
porque las lleve al Leteo.

Ya, fuentes, **quiero enturbiaros,**
porque no sirváis de espejo
a la que fue de estos prados
luz, basilisco y veneno.

**No corran las claras aguas,
ni después del largo invierno
esta tierra pinte flores,
cúbrase de hielo eterno..."** (L.IV, p. 339)

"Oíd, selvas, **oíd cosa tan nueva y espantosa;** oíd árboles, ríos, fuentes y montes, los que os coronáis de nieve y los que jamás la visteis sobre vuestras pardas peñas: Belisarda se casa por celos (...) Selvas, árboles, fuentes, ríos y montes, Belisarda está disculpada, **oíd el suceso**" (L.IV, p. 354-5)

El extremo máximo de comunión entre naturaleza y hombre lo

expresa Belisarda imaginando que los árboles comprenden su pena porque antes han sido personas:

"Y si es verdad que **estos árboles fueron primero**, como dicen, **hombres**, en cuyas cortezas viven ahora las almas, y les suplico te digan con qué razones te he llamado y con qué culpas te he reprendido;" (L.I, p. 75)

El obispo puertorriqueño Bernardo de Balbuena (1562-1627) es autor de Siglo de Oro en las Selvas de Erífile (Madrid, 1608)⁷⁰. Con esta obra da un giro a la trayectoria desvirtuadora del género y vuelve a los orígenes: a la imitación de los modelos clásicos y de Sannazaro, especialmente en la distribución formal -doce églogas- y en las descripciones. Esta vuelta atrás, sin embargo, ha sido interpretada por algunos críticos como un síntoma de la decadencia del género, que después de las renovaciones de Montemayor, Gil Polo, Cervantes y Lope, no supo caminar hacia adelante y tornó a la tradición clásica.

La obra es expresión de la añoranza de la edad de oro, pero ya despojada de su dignidad y simbolismo clásicos. Se utiliza como pretexto de un alarde imaginativo y descriptivo portentoso, pero en el ámbito de lo irreal. Esta época dorada se describe en varias ocasiones (p. 98-ss, 108-9, 165): sus bellos bosques sagrados, donde se desarrollaban las fiestas pastoriles (p.100).

Además, el viejo Aristeo pinta una cueva subterránea donde se producen sucesos mágicos y se curan las penas de amor (p. 110). El pasaje está trufado de recuerdos clásicos que apuntan a las pinturas más famosas del Más Allá⁷¹.

Las referencias mitológicas en esta obra son frecuentes, inherentes al género bucólico y a la edad dorada: dos "écfrasis" de vasos, en uno aparecen los 12 trabajos de Hércules y en otro cruza la Estigia; alusiones a Argos, Narciso, Tereo, etc. Y el mito de Orfeo, máxima expresión de comunión entre lo divino y lo humano, entre lo humano y lo natural, se va hacer particularmente vivo en estas páginas.

Se nos presenta al estimado maestro Sannazaro como otro Orfeo, bajo el nombre poético que se daba en L'Arcadia, Sincero:

"Así Polibio con estos renovados versos del antiguo Sincero, y la música con que los cantó, suspensos nos llevó tras sí, **como tras la de Orfeo se dice que antiguamente caminaban los árboles y los montes.**" (p. 191-2)

Los mismos poderes catárticos de Orfeo se evocan en la competición poética de Rosanio y Beraldo, en la Égloga primera. Rosanio primero se aplica a sí mismo el tópico sin aludir al personaje de Orfeo y luego presenta a éste con detalle, especificando las transformaciones que sufre toda la naturaleza:

"Si me siente cantar, baja a acecharme;
Y esto en Filis no es mucho, si el ganado
se olvida de pacer por escucharme. (...)
También a mí otro vaso delicado
Cleantro me labró, también el mío
de ninfas y de bosques ilustrado:
**donde pintó de Orfeo el desafío,
que hizo con los montes que le oían,
y a oír su canto se detuvo un río:
Las selvas puso allí que le seguían
y los pinos también, que sin ruido
de las más altas sierras decendían.**" (p. 23-5)

El yo narrativo (que según sabemos más adelante se llama Serrano) cuenta un sueño, donde a imitación de Sannazaro,

describe un viaje subterráneo guiado por una ninfa a través de corrientes de agua (p. 130)⁷². Llega hasta una ciudad riquísima denominada Grandeza Mejicana, donde encuentra a dos ninfas que tejen sus tapices. Bernardo de Balbuena introduce aquí una larga y bellísima "écfrasis" que, inspirándose en la breve descripción de la muerte de Eurídice en un tapiz de L'Arcadia, desarrolla la completa historia de Orfeo y Eurídice, contada con enorme viveza por la ninfa Clitiso a una compañera.

"Al principio pensé labrar aquí toda la celebrada historia de Orfeo y su amada Eurídice, de la suerte que a Nerea con tierno y lamentoso sentimiento una tarde se la oí cantar, y según mi pretensión me ha salido dichosa, ya quisiera no haber olvidado nada del amoroso suceso; porque en esta parte a los principios así tenía trazada la fértil ribera del Peneo, que aun en el borrón creyeras que las resonantes arboledas moidas del blando viento convidasen a gozar de su agradable frío, sembrados por los floridos campos de los rebaños del pastor Aristeo, que ya también en esta parte se mostraba dibujado en aquella misma figura que por entre espinas y abrojos, a todo correr iba siguiendo la amada Eurídice, no sé si por alcanzarla o por no perder de vista su hermosura; pero convidada de más gustoso entretenimiento no quise, de lo que ahora me pesa, proseguir este dibujo, sino comenzar la historia de lo más delicado della, como sea cierto que siempre las cosas tristes más que las alegres muevan nuestros ánimos. Y así comencé los trabajos de mi aguja desde aquel punto que el delicado pie de la ninfa tocó en la peligrosa huída el encogido áspide, con lo que, así dioses lo quisistes, entre las flores una rosa más se vió caída, no de otra suerte que sobre el verde surco cae la olorosa y tierna azucena del rústico arado descomedidamente arrancada. Y todas las vecinas selvas, llorando el desdichado suceso, blandos canastillos de rosas derramaron sobre el frío cuerpo, que en ellas sepultada una Venus dormida parecía sobre la yerba; y dejados aparte los infructuosos llantos que por aquellos desiertos el rústico Aristeo hizo, y el castigo que a su delito dieron las diosas de los cercanos montes, apocando sus enjambres, destruyendo sus rebaños y sembrando fuego en sus mieses, que no es digno de pasar en silencio, ni como aquí has visto yo me desdén de ponerlo en lo más precioso de mi tela lo que en artificio sobre todo mi trabajo se aventaja es de Orfeo aquella célebre bajada a los temerosos reinos de la muerte; y aunque la pena de su mirar se vea viva en él todavía, hazaña es

a mi parecer digna de no pasar en silencio. ¿Mas que no puede el amor? Todo lo facilita y no es el mayor de los milagros ir a buscar placer a la morada de los tormentos; pues siéndome fuerza pintar en este paso las no vistas regiones que en los senos de la tierra se hallan, los vacíos reinos de Plutón y las casas de los ya enterrados, moradas de una eterna y triste noche, no pudiendo hacer transparentes aquellas espantosas concavidades, ni olvidar en mi pintura lo que en ellas los soberanos dioses han guardado, con esta confusa niebla me pareció escurecer los primeros resplandores de las figuras, la cual yo no me admiraré que tú demasiadamente me alabes, porque ya habido ninfas que con templado aire han pretendido levantarla, deseosas de gozar de mi labor sin aquel fingido impedimento. Y si acaso de Flegeton las ardientes ondas no corren con aquel desenfrenado curso que deseas, advierte, divina ninfa, a la suavidad de aquella cítara de Orfeo, que si debajo de la perfección de mi arte cupiera su poderosa armonía, no fuera necesario decirte que ella era quien dulcemente las tenía encantadas y la que bastó a sacar de la negra lama y podridas ovas del estigio lago a aquellas delgadas fantasmas, imágenes de los que ya no viven, que allí envueltas en podrido cieno de mil siglos atrás estaban olvidadas, sembrando la consonancia de sus acentos tal deleite que, si creer se puede, pudo por algún tiempo ablandar las cruelísimas hijas de la muerte; y dejando de silbar sus ponzoñosos cabellos, oyeron las serpientes su dulzura y detuvo el vuelo la amortiguada luna, que como verdadera imagen de la noche por aquellas calladas riberas con delgada luz y encogido rostro vive. Mas ahora vuelve los ojos a esta pequeña sombra ya segunda vez arrancada por los oscuros hados de la presencia de su descuidado amante, que antes del divino término volvió a la cara prenda los amorosos ojos, no por quebrantar, o castísima Proserpina, tu precepto, más por satisfacer su amor: yerro por cierto digno de perdonar, si algo allí se perdonase. ¡Terrible cosa de oír! Tres veces se oyó resonar el infierno, y tantas el temeroso bramido de las furias corriendo fue por las profundas cavernas del mundo, y la desdichada Eurídice, muerta dos veces en su florida edad, ya, dijo, de los rigurosos dioses soy llamada; a todos está difinida su suerte; cortó la parca una vez el precioso estambre, y la vida solo hasta la muerte se concede; los ojos que de alguna luz se iban vistiendo y el nuevo aire los abría poco a poco, con un eterno sueño se han cerrado. A Dios, querido esposo, que cercada de una oscura sombra volverme siento a la universal noche; vano ha sido tu trabajo, y en vano, pues no soy tuya, trabajas en detenerme. Así es fama que dijo; y no de otra manera que un negro humo se fue desvaneciendo por el aire; tres veces con sus brazos procuró el liviano amante encadenar el amado cuello, y tantas, cual ligero sueño, se huyó de los amorosos lazos, faltándole aquella virtud y fuerza que enlazada vive por los duros nervios, mientras el sutil espíritu está en ellos detenido. Mas lo que

después al desdichado Orfeo sucedió, llorando en vano los engañosos dones de los sepultados reyes, trayendo a escuchar su música las hayas, los cipreses y los álamos, encantando los fugitivos ríos; y últimamente la infame muerte que las crueles mugeres de Tracia le dieron, aun se está como ves en dibujo, y en ellos a ratos ocupo mi gusto y mi tiempo;" (p. 135-9)

Hemos comprobado, tras esta larga lectura, que Clitiso ha bordado la conocida historia en cuatro cuadros, para así poder recoger los distintos momentos de la misma. Como ella indica, el primer cuadro está todavía incompleto, así como el último, sólo "en dibujo". Y es que la ninfa se ha dedicado con mayor afán a los dos cuadros centrales porque, al ser los más dramáticos, más mueven nuestro ánimo. En el primer cuadro se borda la carrera de Aristeo tras Eurídice en una ambientación descrita con detalle.

El segundo cuadro recoge la muerte de Eurídice, uno de los momentos culminantes del mito, que la bordadora entusiasta relata a su amiga con profusión de alabanzas y con metáforas de enorme raigambre clásica: como la de la flor cortada por el arado. Más rápidamente pasa por las consecuencias de esa muerte en Aristeo, su dolor y el castigo que merece. El tercer cuadro bordado también está contado minuciosamente, pues reúne todos los episodios del descenso al Hades de Orfeo: los terribles parajes y sus habitantes, el efecto de la música de Orfeo, la segunda pérdida de Eurídice. La ninfa, magnífica narradora, en su entusiasmo por su propia obra, olvida por un momento que cuenta sólo lo que está bordado y se permite recrear libremente las palabras llenas de patetismo de Eurídice al despedirse de su

esposo. Por último, el cuarto cuadro apenas queda esbozado en el relato porque sólo lo ha bosquejado la ninfa en el tapiz. En él se plasman los momentos finales de la vida de Orfeo: su dolor, su canto ante la Naturaleza que le acompaña, y su muerte por las mujeres tracias, no explicada convenientemente.

Al terminar el parlamento de Clitiso, el narrador señala la presencia de una divinidad, Proteo que, "en tono sonoro y grave comenzó a sembrar el aire con estas palabras": (...)

32 "Si Orfeo antes del término forzoso
bajar pudo a los reinos del tormento:
si a más que esto es el tiempo poderoso.
hacerlo pudo amor. ¡Extraño acento
que el que la tierra sin placer vivía
hallase en el infierno su contento!
Con su canto alcanzó cuanto pedía;
bien que la pena de volver los ojos
en él se halle viva todavía.
Así tú te avendrás con tus enojos,
y deste infierno donde está tu gloria
triunfante sacarás ricos despojos.
Y aunque vuelva los ojos la memoria
atrás, no arriesgará contento alguno:
que siempre es dulce el mal puerto en historia."

Este fragmento recuerda levemente el esquema argumental del tan mencionado Soneto XV de Garcilaso, por su apódosis y protásis, la expresión "reinos del tormento" y por la personalización final en la historia amorosa de un personaje real.

El siglo de Oro es uno de los libros de este género en el que el mito de Orfeo tiene más protagonismo. Además de estos ejemplos en los que se cita explícitamente al vate tracio, Bernardo de Balbuena rocía toda su obra con pequeñas alusiones a la materia

órfica.

Destaca en primer lugar, la aparición de un personaje mitológico y pastoril muy relacionado con la historia de Orfeo y Eurídice. Y resulta curioso que, sin noticia alguna de ello en la tradición clásica, nos lo presenta como otro Orfeo, capaz de seducir con su música a la Naturaleza. Es verosímil pensar, como el editor de la Real Academia en nota, que estemos ante una errata y que el autor habría querido referirse a Orfeo y no a Aristeo:

"¿querrásme agora trocar esa tu nueva zampoña a una antigua cítara que tengo, de tan vivas y suaves voces, que si fuera de estas selvas acertases a tocarla, como Aristeo en otro tiempo hizo, famoso entre los pastores quedarías, y aun de los pinos y robles que a escuchar el son bajasen poderoso serías a hacer nuevas selvas y nuevos nunca vistos bosques en el mundo?" (p. 19)

Otros personajes se apropian estos mágicos poderes y así lo expresan en sus cánticos. En la Égloga segunda, Leucipo, canta su desgracia, que es tanta que ya ni sus antiguos confidentes, los pinos, se dignan responder a sus lamentos:

**"Yo sé cuando los pinos desta tierra
con delgadas palabras repetían
mis cantares, al tono de la sierra;
y a las veces también me respondían,
que pudiera decir de sus canciones
que con la de mi labio competían.
Trocadas siento ya las condiciones,
ya ni responden, ni escucharme quieren,
que a todos gustos cansan mis canciones."** (p. 32)

Sin llegar a los prodigios órficos, encontramos muchas pequeñas referencias al poder consolador o extasiador de la música:

"Habíanos dejado la disimulada música del pastor tan suspensos, que nadie de más que sólo oírle se acordaba" (p. 11)

Arcisio **"Escucha ahora en tanto que yo pruebo
a acordarme mejor de sus canciones,
que ya el principio en la memoria llevo.
Con ellas se curaron mis pasiones. (...)
Los dulces cantos en que nos remedan
¡Cuál de quejas el aire está sembrando..."** (p. 71-75)

"pues no sólo las vacas, las ovejas, las cabras y las demás fieras de aquellos campos alzaron las cabezas a oírlos, más el claro y fugitivo río así con su música quedó encantado, que como si de duro cristal fuera la ligera corriente se vió detenida." (p. 179)

"A todos con el agradable canto de Clarenio nos pareció que el camino se hubiera vuelto más breve, los campos más llenos de flores y el día más alegre que amanecido había." (p. 185)

La tercera de las Églogas se inicia con un párrafo introductorio en prosa que, curiosamente, comienza y termina, en estructura anular, con sendos ejemplos del poder de la música:

"Ya sobre los cercanos montes que al rústico cantor de los pastores suspensos habían estado (...) y más cuando al son de una flauta comenzó a alegrar la ribera con esta canción, que parece iba leyendo en la hermosura de la mañana:" (p. 59-60)

El recuerdo de la Edad de oro, que da título a la obra, se une a los prodigios de la música:

"O que el poderoso canto de Arcisio trajese así los árboles, como en aquellas primeras edades del mundo lo hacían las rústicas zampoñas llenas de divinos ayres." (p. 77)

Vemos que la comunión entre el hombre y su entorno físico es tanta en esta Arcadia que se humanizan las especies vegetales. Ante la música, los árboles llevan el ritmo con el movimiento de "sus cabezas", es decir, sus copas:

"no sólo de los pinos de la sierra, de los sauces del río, de las ninfas de estas aguas, y de las deidades de las vecinas

cuevas, más aun de los cercanos montes se vieron bajar las duras encinas y los más envejecidos robles adonde estaba; y allí haciéndole agradable sombra **al son de sus cantares con deleitoso ruido movían las cabezas.**" (p. 145-6)

Pero, al igual que se valora positivamente la hermosura y armonía de un son con referencias a las maravillas ocasionadas en el paisaje, también critican una música no armónica porque produce catástrofes naturales. Se refieren a Toribio:

Delicio	";Triste ganado a quien tal voz espanta, que es cual lobo que ahulla su ruido, y él piensa que su canto nos encanta!
Clarenio	Seca deja la yerba del ejido la voz deste pastor; huid pastores, canto tan duro, son tan desabrido. "

Además de la música, otras causas originan los trastornos naturales, el dolor por los desdenes amorosos:

"no sé si de amor si de compasión nacida, mas tan bastante a **enternecer los robles.**" (p. 101)

"Todos nos compadecemos dél, que por forzosas causas desterrado de su contento, no es mucho que **las encinas sientan su dolor y los montes se lo ayuden a llorar**" (p. 107),

o por la muerte de Augusta, en la voz de Polinestro:

**"Ya tu muerte han llorado
las ninfas de los ríos,
los montes, los collados y las gentes,
las selvas, el ganado,
y más los ojos míos.."** (p. 209)

Son muchísimos los ejemplos que se podrían aducir. En el resto de las églogas se repiten todos los tópicos que ya hemos ido viendo. En el canto de Aristeo de la Égloga V: las ninfas suspensas ante la música, las cortezas de los árboles escritas, las ovejas que no comen, la magia de pócimas y hierbas y del

número tres, etc (p. 113). En la Égloga VI, otros tópicos como el "carpe diem", la comunión hombre-Naturaleza en la composición que comienza: "Estanque de agua cristalina y pura," (p. 125).

En la siguiente Égloga se repiten las mismas expresiones en el canto amebico de Serrano y Aristeo (p. 150). Termina la última Égloga con los juegos en honor de Augusta, las distintas competiciones y premios. Como el maestro Sannazaro se concluye con el canto de Selvagio a la zampoña.

El Premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja de Jacinto de Espinel y Adorno (Madrid, 1620)⁷³, sobrino de Vicente Espinel (a quien alaba como inventor de la décima o "espinela"), es un ejemplar ya tardío del género. Carece de contenido ideológico y no pasa de ser un alarde de erudición mitológica - son interesantes las dos fábulas ovidianas que se introducen: la de Aglaura en prosa (p. 16-ss.) y la de Alfeo y Aretusa en verso (p. 25-ss.)- y un resumen meramente formal de motivos bucólicos. También se mezclan novelas cortesanas y bizantinas. Su carácter ya barroco se atisba en la relevancia concedida al tema del desengaño amoroso.

Una buena muestra de esa erudición mitológica, en la que además está presente Orfeo y los efectos prodigiosos de su música entre los condenados del infierno, codificados perfectamente en la tradición clásica, es, por ejemplo, la canción de Bato, Iacinto y Arsindo, entonada en las fiestas que celebran la boda de Felino y Grisalda:

Bato "Del Olimpo, y del Pindo
 Mercurio, Marte, Apolo,
 con voces cordes, **y el diuino Orphee:**
 Quien pone duda Arsindo
 que en minas de Pactolo
 interpolen guirnaldas del algeo (...)

Iacinto La articular armonía
 que en vuestro canto aueys hecho,
 que me ha apartado sospecho
 la intensa melancolía,
 pues sin oculta Talía
 pinzeles de manos son
 accidentes de Amphión
 dignos de eterna memoria,
 aunque mueuen a más gloria
 con su diuina intención.
 Son vuestros ecos suaues
 tan melifluos y diuinos,
 que destos copados pinos
 oyen su acento las aues:
 y las consonancias graues
 rimbonuan en este monte
 tan dulces, que al Aqueronte
 tendrán el triste confflito,
 y a el lamentable Cocito
 o al pressuroso Faetonte.
Y si el Reyno del espanto
oyera vuestro instrumento,
suspendierays en su assiento
 a Minos y Radamanto:
 y de su perpertuo llanto
a Ixión triste y a Ticio,
y a Sisifo de su oficio,
y a Prometeo en cadena,
y al hijo de Equina en pena,
y a Tántalo por su vicio (...)
 Cantasteys con igualdad
 sin exceder en dulzura,
 todo para mi ventura
 de gloria y felicidad:
si Orphee con suauidad
las piedras duras mouía
 mas ganays en este día,
 pues que venís a mouer
 vn pecho que puede ser
 igual ya a la tierra fría." (p. 150 a-r)

En otra ocasión se recuerda la hazaña de Orfeo de descender

al Hades. Se trata de una comparación hecha por el narrador-Arsindo en una de las historias intercaladas, la del Rey Celimo, en la que, al descender por un resquicio de un estanque, se ve a sí mismo como Orfeo:

"Parecióme con la consideración, que yua baxando por donde Orfeo por su muger Eurídize." (p. 38 r.)

La materia órfica aparece perfectamente codificada en el siguiente fragmento donde la pastora Manilua

"cogió su aljaua en el hombro, como acostrumbraua, y salió por la puerta, guiando hazía donde auía visto a Felicio, que no con menos cuydado estaua aguardándola: el qual assí que la vió, haziendo parar las ramas de los árboles, las aues canoras, y los dulces fauonios, al son de una acordada lira cantó aquesto." (p. 101 r.)

Pero son muchos los ejemplos que se podrían citar:

"venían suspendiendo el viento, deteniendo las cristalinas aguas de los plateados estanques, y admirando las flores con el canto que desta manera començava Amarilis y respondía Grisalda" (p. 8 a.)

"a las cosas que se dezían las ramas bulliciosas con el ventezillo que entre ellas se perdía, quedauan paradas, y mirando las agradecidas palabras que con suauissimos dexos se habluan, las avezillas parleras callauan su picos." (p. 102 r.)

La Cintia de Aranjuez de Gabriel de Corral (Madrid, 1629)⁷⁴

cuenta en cuatro extensos libros las aventuras de un grupo de cortesanos que se fingen pastores para celebrar la belleza de Cintia, según nos cuenta uno de los personajes:

"para festejarla, sus amigas vinieron juntas a verla, y contentas de su compañía, con gusto de sus padres se quedaron con ella, de donde se siguió que sus galanes pidieron licencia de venir a seruir las, y ser zagales en la fingida Arcadia que instituyeron" (L.III, p. 255-6)

De este propósito se deriva el carácter cortesano de toda la

obra que cuenta amores, duelos, muertes, aunque intenta acercarse tímidamente a lo pastoril con competiciones de música, teatro (p. 387) y poesía, fiestas (p. 361), una naumaquia (p. 340) y hasta una corrida de toros (p. 272). A pesar de ello, la ambientación también es absolutamente cortesana pues no se describen paisajes abiertos y la naturaleza queda del todo ausente. En consecuencia, no puede hablarse de materia órfica. Ni siquiera al introducir o concluir los cantos se aprovecha para mencionarla (p. 79, 134, 136, entre otros muchos ejemplos).

Como es habitual en el género y en un gran conocedor de la literatura de su tiempo⁷⁵, la mitología tiene bastante peso en la obra. Al comienzo se suceden 52 Epigramas, muchos de los cuales están dedicados a personajes mitológicos: Faetón, Dédalo, Apolo y Dafne..., pero Orfeo no aparece. Otras intervenciones de personajes mitológicos contiene el libro, como las originales "Camas" de enfermos que visita Apolo (p. 174); y composiciones dedicadas a Perseo, a Dido...

Personajes cercanos a Orfeo son Anfión y las sirenas. Al primero se alude de la siguiente manera:

"Ni con tus piedras tuuiste
el dulce iman de Anfión." (L.II, p. 139)

Y las segundas aparecen dentro de la gran fiesta náutica en el río Jarama con la que concluye el libro:

"y de una y otra vanda quatro sirenas con diferentes y sonoros instrumentos, cantando tan dulcemente, que lo que fue fingido en las del mar, pudieron hazer estas verdad" (p. 391)

Un poco más adelante, en la misma ambientación festiva, tropezamos, por fin, con el propio Orfeo:

"por el río vieron venir una selua hermosamente vestida de árboles, que a la música dulce de Liseno, **que en forma de Orfeo en medio diestríssimo tocaua vna harpa**, a cuyo son dixeras, que los árboles se acercauan, que los riscos rodauan sin ruido, que las aguas enfrenauan su inquietud, que las aues que pendían sobre él tenían embargado el buelo, y la voz. El león sobre las manos leuantando la cabeça, juraras que celebraua con su silencio y mansedumbre la destreza del sagrado músico, y los demás animales, depuesto el natural ceño, imaginaras que perdían su fiereza. Atentos a tan suaue encanto lleuó los ojos de todos, y apenas mouían las pestañas, representando en lo atónito y suspenso la misma fábula, quando abordando al teatro una águila que le atendía, le precedió con la visera, y el león sobre los pies recto dio a los juezes esta letra:

Quién de mi amor no creyera
que baxara donde Orfeo
 por tí? Y quién de mi deseo
 que también no te perdiera?" (L.IV, p. 392-3)

Liseno se enfrenta con Fileno, disfrazado de Alcides y el primero es premiado por su poema. Esta escena parece inspirada en la que Lope de Vega describe en su Arcadia y que ya estudiamos. La presencia de Orfeo aquí no deja de ser puramente artificial, un mero disfraz superficial, alejada del mito bucólico, como lejos del propio género se encuentra esta "fingida Arcadia".

Cristóbal Suárez de Figueroa (h.1571-1639?) publica en Valencia en 1609 La constante Amarilis⁷⁶ y la traducción del drama pastoril, que estudiamos en otro capítulo, El pastor Fido del italiano Giovanni Battista Guarini. La obra, que responde a un encargo cortesano y cae muchas veces en la adulación, mantiene tópicos de raigambre bucólica, pero el ideario de fondo es muy

otro: el de la Reforma de Trento. El problema teológico de Menandro y Amarilis -trasuntos poéticos de sendos nobles de la época- que no podían casarse por ser primos, se resuelve finalmente por la intervención del Papa. Los anacronismos y las enseñanzas morales son constantes. Como libro de pastores tardío, tiene en cuenta la trayectoria del género: de las italianas⁷⁷ se acerca a Sannazaro, a Tasso (plagiando la traducción del Aminta de Jáuregui⁷⁸) y a Guarini; de las españolas toma elementos de Montemayor, según ha estudiado M^a Angeles Arce en su estudio ya citado, en lo que se refiere a dos temas: el amor y la naturaleza; y plagia también a poetas como Carrillo Sotomayor⁷⁹. A pesar de todas sus limitaciones, el éxito de la obra fue grande y conoció una traducción al francés en 1614 y reedición en 1781.

En toda la obra no se menciona ni una sola vez el nombre de Orfeo. Es la única de las que he trabajado en las que un mito tan caro al género se halla totalmente ausente. Se cita, de forma muy retórica, a otro de los cantores míticos: "canten algo los pastores que se deleitan de música, comience Manilio y sucédale Ismenio, porque no se pase la tarde sin el ejercicio de Anfión" (p. 229). Y no faltan las sirenas:

10 "Suave Sirena
 que con tus acentos
 detienes el curso
 de los pasajeros." (p. 106)

Ni siquiera en el largo discurso de Clarisio sobre la Poesía, en el que se citan con pedantería muchas autoridades antiguas,

se incluye a Orfeo. Y eso que habría sido fácil para el autor oponerlo a Aristeo, que sí se cita como ejemplo de hombre lleno de riquezas material, frente a los poetas, ricos en el espíritu. Pero, con todo, la materia órfica, las transformaciones maravillosas de la Naturaleza en virtud de la música armoniosa, interviene en la obra, si bien sólo como recurso ornamental, nunca como algo esencial a la sociedad arcádica. Ya desde el principio, el pastor Felicio entona un soneto que recoge el tópico, aunque dándole la vuelta: son los elementos de la naturaleza los que han de alterar el ánimo del poeta, pero no lo consiguen:

"No suspenden (¡ay triste!) mis lamentos
estas fuentes y arroyos bullidores;
ni destos prados las pintadas flores
diuierden un instante mis tormentos.

5 Destos sauzes los frescos movimientos
no alivian de mi pecho los ardores;
ni me alegran sonoros ruiseñores
sirenas apacibles de los vientos..." (p. 3-4)

Más adelante, otra vez Felicio entona una composición de estrofas de seis versos que comienza no sólo con la idea ya familiar de la materia órfica, sino que emplea incluso sintagmas ("Reino del espanto") y palabras-rimas ("llanto-espanto") que tienen muchas reminiscencias del propio mito de Orfeo:

"La más terrible fiera
sintiera ya mi enternecido llanto,
y piadoso bolviera
al tenebroso **Reino del espanto**
pues qual los ojos míos
no pagan a su Rey censo los ríos.

5 Mis desventuras cuento
al agua sorda, y al arena muda; (...)

20 A los árboles miro
 con altas ramas de estendidas copas,
 y que vivan admiro
 vestidos d'alegría y verdes ropas,
 por ser ardiente fuego
 mi triste llanto de sus troncos riego." (p. 10-11)

El tópico -y esto puede apuntarse ya como una de las conclusiones de las páginas precedentes que al final completaremos-, se ha ido fosilizando, como hemos visto en El pastor de Fílida, La Galatea, La Arcadia y otras obras. Pierde, así, su sentido órfico más auténtico y pasa a ser una mera fórmula de apertura y clausura de las constantes intervenciones cantadas de los pastores. Por ejemplo: "Assí cantó dexando suspensos a los oyentes" (p. 17).

Además de la música, otros factores ocasionan, siempre en el plano retórico, los desórdenes cósmicos: la ausencia de la amada produce desgracias:

 "¡Ay ven! y a tus oídos
 (de mis blandos acentos mensageros)
 con cantos no aprendidos
 deleiten ruiñeñores y gilgueros,
 35 aunque sin ti sus cantos
 músicas no parecen sino llantos.
 Amarilis tu ausencia
 cubre quanto se ve de infausto luto;
 porque sin tu presencia,
 40 no da la rosa olor, sabor el fruto;
 sal pues, divino Febo,
 contigo el campo cobrará ser nuevo." (p. 22)

pero su sóla presencia hace rebrotar todo lo muerto:

"No pocas veces nacieron improvisas flores en las partes más estériles que pisaron las plantas de mi querida, y en la mayor serenidad de la noche, é visto desamparar el cielo esquadras de temerosas estrellas, corridas de verse deslustradas del resplandor de las suyas..." (p. 31)

La devoción del amante es tan constante (virtud que se encarece en el texto ya desde el título) que "antes las corrientes de los ríos mudando costumbre, bolverán a las fuentes de donde nacieron, y antes se verán cesar los efetos de naturaleza, que falte, o cesse en mi aquella voluntad pura y honesta que te tengo ofrecida." (p. 129)

La muerte del ser querido también causa tristeza en todo el orbe. Así en el Discurso Tercero, Danteo llora la desaparición de Rosela con estos versos:

"Quando cerró los ojos
 aquella que alegrava su horizonte,
 produjo el prado abrojos,
 brotó llamas la fuente, tembló el monte,
 5 mostró tristeza el suelo,
 y sus luces cubrió llorando el cielo.
 Los apazibles cantos
 d'alegres rui señores no se oyeron,
 solo fleuiles llantos
 10 endechadoras aves repitieron,
 y el aire enrronquecido
 dió vivas muestras de dolor crecido.
 Indómitos novillos
 bramidos por los aires esparcieron,
 15 y simples corderillos
 a sus quexas balando respondieron,
 y con acentos píos
 murmurando, las fuentes y los ríos..." (p. 191-2)

Y la obra acaba con un climax de total felicidad. Por simpatía con Menandro y Amarilis, que han visto superadas sus dificultades y, al fin, unidas sus vidas, todos los pastores consiguen realizar sus deseos de amor. Y la Naturaleza se une a ellos:

"los páxaros con músicas suaves desfogavan sus encendidos desseos; las plantas espiravan amor, y todo se mirava colmado de gozo (...) Jamás el sol se mostró tan luziente, ni el cielo tan vivo de transparente serenidad. Jamás de manto tan verde y

precioso vistió apazible primavera ..." (p. 269, 271)

Con Los pastores del Betis⁸⁰ (Trani, Nápoles, 1633) de Gonzalo de Saavedra (h. 1573-h. 1593), último de los libros de pastores impresos, editado póstumamente por su hijo Martín, se cierra el ciclo de un género que gozó de gran éxito durante el siglo XVI y dió a la literatura algunas de sus máximas creaciones. Pero esta obra ya casi no contiene nada de lo que encumbró el género pues constituye un cúmulo de tópicos dispersados por sus cinco libros. De todas maneras, no podemos sino mencionar los pasajes en que aparece Orfeo.

En el soneto preliminar de Diego Sánchez Aillón se compara en el primer cuarteto a Saavedra con Anfión y Orfeo:

"No cuelgues la çampoña, y dulce Lira,
conque segunda vez cercar pudieras
a la gran Tebas, y a Plutón rindieras
las puertas Diamantinas de su ira."

En el libro II el narrador compara el canto de Rosela al de Orfeo en el Infierno con las siguientes palabras: "Y tomando su sonoro instrumento y tocando con tanta dulçura que pudiera escusar el trabajo a Orfeo, librándole a su querida Euridize, cantó assí" (p. 108)

Euridice vuelve a verse en otra comparación bastante poco usual en este tipo de libros. Se recuerda el momento en que Orfeo se vuelve a mirar a su esposa subiendo del Hades, y con ello, la pierde:

"començaron con presteza a dexar no solo el sitio que ocupauan, pero el de todo el valle, sin que de todos ellos

uuiesse quien boluiesse el rostro, como si del boluello, se le uuiera de seguir el peligro que a la hermosa Euridice" (p. 132).

Además de estas referencias directas a Orfeo o a Euridice, enmarcadas en la costumbre de Saavedra de aludir gratuita y ostentosamente a personajes míticos (Danae, Faetón, Aretusa, Circe...), pone en juego la materia órfica con mayor o menor acierto. Destacamos algunos ejemplos:

"començó a tocar y a suspender cantando, no solo a los pastores y zagales que allí estauan, pero a las aues que soñolientas ocupauan algunas uerdes ramas de los árboles" (p. 114)

"començando a cantar, embelesó a su amante y suspendió los vientos y paxarillos" (p. 137)

Pero el propio autor se preocupa de dar una explicación racional al fenómeno: "como si..." "pudiera...", lo que le resta frescura y autenticidad:

"el qual aplicando a las delgadas cuerdas de la cítola sus rendidas manos, y a las consonancias que ellas hazían los lastimosos acentos de su llorosa voz, y apassionados versos, començó a divertir a las auezillas de su acostumbrado y veloz buelo, las quales, como si tubieran más que instinto, plegando y encogiendo las pintadas plumas de sus alas, escuchaban al enamorado pastor" (p. 63)

"Como si de las peñas, árboles, aguas y animales esperara respuesta, tocando su vandurria, comenzó cantando." (p. 243)

Otros míticos cantores, son aludidos como modelo de armonioso canto:

"Comenzó a tocar un rabelillo con tanta suauidad, que pudiera edificar otra nueba Tebas" (p. 314)

"Comenzó a oir el son de un rabelillo tocado con tanta destreza, que qualquiera que lo oyera juzgara que lo tocava Apolo." (p. 245 sic)

Llama la atención también la diversidad de instrumentos musicales que se mencionan: violín, rabel, cítola, bandurria, laud..., así como el detalle con que se explica la puesta en escena de los mismos.

3. Conclusiones:

En este capítulo hemos visto la particular comunión que existe, ya desde Virgilio, entre la figura de Orfeo y el género pastoril. Por eso hemos repasado la tradición antigua e italiana del género, así como su penetración en nuestra literatura. Creemos haber aportado un nuevo concepto que es el de "materia órfica", es decir, "la atribución al canto de los pastores de poderes animadores de la Naturaleza en una ambientación bucólica idealizada, sin necesidad de referirse a Orfeo".

Hemos repasado cronológicamente la presencia del mito de Orfeo en los libros de pastores españoles. De entre la larga lista de ejemplares del género nos hemos detenido más en las cuatro obras mayores: la Diana, la Diana enamorada, La Galatea y La Arcadia. Del resto hemos entresacado los aspectos más significativos, pudiendo asistir al lento declinar de uno de los géneros más cultivados en la centuria áurea.

El mismísimo Orfeo en carne y hueso aparece en la Diana dando su excelsa voz a un canto épico en alabanza de las damas. Ya no vuelve a personificarse más en la novela pastoril, si bien sus poderes mágicos en la Naturaleza se recuerdan con frecuencia, e incluso se reencarnan implícitamente, según demostramos más

arriba, en algunos pastores como el Arsileo de las dos Dianas. Otra encarnación de Orfeo, explícita, teatral y artificiosa, es la de Brasildo en La Arcadia de Lope. Este pastor elige disfrazarse del vate tracio en la naumaquia, pero, al contrario de la minuciosa descripción de la vestimenta del Orfeo de la Diana, aquí no se detallan los componentes del disfraz. El mito completo aparece como "écfrasis" en el Siglo de Oro de Balbuena, amplificando la tradición sannazariana de presentar la muerte de Eurídice en un tapiz, tradición culminada por Garcilaso en su Égloga III.

Pero el influjo del mito de Orfeo va más allá y sus portentosas virtudes musicales se hacen parte integrante de la materia bucólica: el canto de los pastores conmueve la Naturaleza. Los ejemplos son innumerables. En ellos hemos visto una paulatina evolución desde los primeros libros -donde el prodigio se introducía con naturalidad y se atribuía a los pastores fuerzas sobrenaturales en sus voces-, hasta que se utiliza como mero recurso retórico, bien por el narrador, fundamentalmente al introducir o concluir un canto, bien por los propios pastores en sus cantos, como elemento ornamental. Así pues, la materia órfica se convertirá en un recurso codificado y ya con Cervantes y Lope de Vega se aleja de la vida de los pastores y queda como un bello artificio y un modo de encarecer la sublimidad de la música. Todo ciclo ha de cerrarse y estas capacidades maravillosas, además de su desgaste natural, sufren

la visión crítica del barroco y de la Contrarreforma.

El recurso panegírico de comparar a los pastores y poetas con Orfeo no dejará de utilizarse pero pasará a ser un vulgar lugar común.

Notas al capítulo II.D.

1. Sobre las mágicas capacidades de la voz de Orfeo es interesante que un texto de carácter científico como De Proprietatibus rerum de Bartholomaeus Glaville, traducido al castellano por Fray Vicente de Burgos en Tolosa, Enrique Meyer, 1494, explique, hablando de la voz humana como parte del cuerpo:

"Ella pone diferençia entre las edades y entre las personas & busca honor & alabança & loda ella muda las afeçiones d<e> los que la oye<n> como es escripto en las hablas de los poetass del gra<n>d armonico orfeo que por la dulçor de su boz & por su armonia hazia venir los arboles detras sy & no menos hazia mudar las piedras & las montañas." (p. 117)

Este dato me lo ha proporcionado Admyte, antes citado.

2. op. cit., 1980, p. 291-302. Además de Virgilio, se dan datos de la presencia de este tema tópico en otros autores latinos, como Calpurnio Sículo: Églogas, II, v. 10-20; IV, v. 60-61, 66-67; Nemesiano: Églogas, IV, v. 70-1; y en la Edad Media latina en la Ecloga Nasonis: "Auribus erectis adstant pecudesque feraeque, / pascere desistunt, gaudent tua iubila tauri. / Descenduntque truces gelido de monte Lemeo / blanda feraeque tua placantur fistula saevae".

3. Cito por la traducción de M. García Teijeiro y M^a T. Molinos Tejada, en su edición de Bucólicos griegos, Madrid, Gredos, 1986.

4. L'incantation virgilienne. Essai sur le mythes du poète enchanteur et leur influence dans l'oeuvre de Virgile, Burdeaux, Delmas, 1952.

5. En la III, Dametas en su competición amebia introduce una écfrasis o descripción de un objeto al exclamar:

45 "Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit
et molli circum est ausas amplexus acantho
Orpheaue in medio posuit silvasque sequentis."

En la IV, (v. 55-7), el poeta afirma que en cantar las hazañas del vástago profetizado:

55 "Non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus,
nec Linus; huic mater quamvis atque huic pater adsit,

Orphei Calliopea, Lino formonsus Apollo."

En la VI, el viejo y borracho adivino Sileno canta una cosmogonía y relata las historias de dioses y héroes:

"Tum vero in numerum Faunosque ferasque videres
ludere, tum rigidas motare cacumina quercus;
nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes,
30 nec tantum Rhodope mirantur et Ismarus Orphea"

Y en la VIII, (v. 52-56), Damón, llora su amor no correspondido por Nisa, y ante su desgracia, desea que la Naturaleza haga imposibles:

"Nunc et ovis ultro fugiat lupo, aurea durae
mala ferant quercus, narcisso floreat alnus,
pinguia corticibus sudent electra myricae,
55 certent et cynis ululae, sit Tityrus Orpheus,
Orpheus in silvis, inter delphinas Arion." (Ed. de L. Castiglioni y Remigius Sabbadini, Pataviae et sociorum, Torino, 1945).

6. A Mosco, poeta helenístico natural de Siracusa que vivió en las décadas centrales del siglo II a. C., se le ha atribuido, erróneamente, la autoría de un Canto fúnebre por Bión, en el que de una forma retórica el poeta invita a la naturaleza a llorar por la muerte del maestro Bión y asegura su intención de rescatarlo del infierno como Orfeo a Eurídice. Se menciona a Orfeo en dos ocasiones. La primera, según traducción de M. García y Ma T. Molinos en su volumen ya citado, dice así: "Cisnes del Estrimón, sollozad vuestras quejas a la vera del agua y entonad con plañidera boca triste canto, cual cantaba la voz en vuestro pico; decid a las doncellas que son hijas de Eagro, decid a todas las Ninfas de Bistonía: "Ha muerto el Orfeo dorio"; y en ella se equipara al poeta Bión con el poeta mítico Orfeo. Más adelante, hacia el final de la composición, (v. 114-26) vuelve a aludirse a Orfeo: "La Justicia, empero, a todos nos alcanza. Con mis dolientes lágrimas yo lloro tu infortunio. Si pudiera al Tártaro bajar, cual hizo Orfeo, como Odiseo y, antes, el Alcida, también yo iría presto al reino de Pluteo para verte a ti allí, y, si es que a Pluteo cantas, para escuchar qué canción es la tuya. Vamos, entona a Core un aire siciliano, un dulce canto de pastores. Ella también es de Sicilia, ella también gozaba en las riberas del Etna y conoce la melodía dórica. No quedará sin recompensa el canto: igual que antes le otorgara a Orfeo por los dulces sonos de su lira el retorno de Eurídice, también a ti, Bión, ha de enviar a tus montañas. Si mi siringa tuviera algún poder, ante Pluteo fuera a cantar yo mismo". El poeta desearía poder emular las hazañas de Hércules, Odiseo u Orfeo, que descendieron al Infierno para ver a su maestro Bión. Le insinúa que intente ablandar a Prosérpina con sus cantos pues siendo los dos sicilianos a lo mejor accede a devolverle a la tierra como hizo con Eurídice, (por vez primera así llamada), la esposa de Orfeo.

El contexto sugiere que se trata de un final feliz de la historia de Orfeo y Eurídice, pues no se menciona para nada el tabú de no mirar para atrás, ni la desobediencia de Orfeo.

Esta es la única referencia a Orfeo en el grupo de autores bucólicos griegos, pues no aparece ni en Teócrito ni en Bión (a no ser que la mención a Orfeo en el Canto fúnebre por Bión aluda a un poema sobre el mito de Orfeo de éste, hoy perdido).

7. op. cit., p. 70-94, especialmente para Virgilio.

8. En el epígrafe dedicado a la "Letteratura castigliana" en A.A.V.V., Enciclopedia Virgiliana, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, p. 956-72, útil, sobre todo, por la completa bibliografía que recoge.

9. Edición de Ana María Rambaldo en Obras completas, I, Madrid, Clásicos Castellanos, 1978. Vid. el estudio de J.R. Andrews, Juan del Encina. Prometheus in Search of Prestige, Berkeley, University of California Press, 1959, p. 33-53.

10. Usa dos tipos de estrofa: los tercetos encadenados y la octava real, pero a veces fuerza el verso con repeticiones poco afortunadas para ajustarlo a la estrofa y a la rima. A diferencia de la cristianización del mito que encontraremos en la oda "A todos los santos", Fray Luis en esta obra de juventud se atiene bastante fielmente al original latino. Si lo comparamos a la versión de Juan del Encina, el trabajo de Fray Luis es obra de mayor aliento y resultados mucho más bellos. Los pasajes en que aparece Orfeo -correspondientes a los textos virgilianos III, 44-6; IV, 55-7; VI, 27-30; VIII, 52-6- son traducidos así:

"Del mismo huve otros dos estrañamente
 hechos: las asas ciñe un verde acanto,
 Orfeo y su montaña atenta al canto"
 "Que si conmigo Orfeo **contendiesse**,
 y si cantando **contendiesse** el Lino,
 aunque la madre y padre destos fuesse
 Calíope de Orfeo y del divino
 Lino el hermoso Apolo, no sería
 mi **canto** que su **canto** menos dino."
 "los Satyros movió, movió las fieras,
 del roble y de la encina misma dura
 las cimas menear a compas vieras:
 non se alegró de Pindo mas la altura
 con Febo y con sus nueve compañeras
 ni el Ródope jamás admiró tanto,
 ni el Ismaro de Orfeo el dulce canto."
 "Mas ya si quiera huya perseguido
 el lobo de la oveja, y sea arreo

del roble la azucena, y al sonido
del cisne se aventaje el cuervo feo,
y Tityro al Arion sea preferido,
Arión sea en mar, en monte Orpheeo."

Sigo la edición Obras propias i traducciones de latín, griego i toscano con la parafrasi de algunos salmos i capítulos de Job, Valencia, 1761.

11. Juan Fernández de Idiáquez, Églogas de Virgilio, traducidas de Latín en Español, Barcelona, en casa de Juan Pablo Menescal, 1574. La de Hernández de Velasco, del mismo año, abarca La Eneida y las Églogas I y IV. Diego López: Las obras de Publio Virgilio Marón, traducidas en prosa castellana, por Diego López, con commento y anotaciones, Valladolid, F. Fernández de Córdova, 1600. Cristóbal de Mesa, en octavas: Las Églogas y Geórgicas de Virgilio y Rimas, y el Pompeyo, tragedia de Christoval de Mesa, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618. Vid. T.S. Beardsley, op. cit.,. Vid. el completo estudio, que abarca todo el panorama del primer virgilianismo español, de José Antonio Izquierdo, Diego López o el virgilianismo español en la escuela del Brocense, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1989.

12. La primera se adelanta a 1498: Bucolica et Georgica de P: Virg. Maronis, poeta clarissimo. En 1499 la de Fadrique de Basilea en Burgos, en 1513 y 1516 la de Juan Sobrarias en Zaragoza. El gran humanista Luis Vives comentó alegóricamente las Bucólicas en una edición que salió a la luz en Basilea, 1532. La de Antonio de Nebrija se editó póstumamente al cuidado de su hijo en Granada, 1546. La siguiente del Brocense: Bucolica serio emendata, cum scholiis, Salamanca, 1591. En 1600 P. Daniel editó una redacción reducida y una extensa de los comentarios de Servio a esta obra virgiliana. Ocho años después el Padre La Cerda publicó otra edición con comentario: Bucolica et Georgica, argumentis, explicationibus et notis, Madrid, 1608. Vid. G. Mambelli, Gli annali delle edizioni virgiliane, Firenze, 1954.

13. Vid. la ed. facsímil hecha en Cieza, 1966, en la colección "El ayre de la almena", XVI, con prólogo de López Estrada. Reseña de R. Reyes en RFE, L, 1967, p. 343-5. Y véase el detallado estudio de este mismo autor de la biografía de los traductores, la métrica, la lengua y el estilo de la traducción: La Arcadia de Sannazaro en la literatura española, Sevilla, 1973, p. 59-142.

14. Sigo la edición de Napoli, per Felipe Mosca, 1720.

15. "Si tal fuesse mi cantar
quales hayas, robres, yedras
no haría luego baylar;
y aun también haría saltar

animales, bosques, piedras,
ansí como Orphee hazía
con su tañer y plañir
 que quando yo cantarí
 de las aves cada día
 sus cantos haría sentir" (Ed. de 1547)

16. "Pues ya no se puede auer
 el estilo y dulce canto
 que al bosque daua plazer
 ya Musas deueys boluer
 a començar uestro llanto.
 Llorad tú sacro collado,
 triste fosco y ensombrado
 vosotras cueuas oscuras
 con bozes asperas duras
 venid a llorar de grado.
 Llorad frexnos que deueys
 robles y otras plantas duras
 y llorando cantareys
 a las piedras do estareys
 nuestras llorosas uenturas.
 Llorad ríos con tristura
 faltos de toda dulçura,
 y vos riberas y fuentes
 retened uuestras corrientes
 y el pasto que os apresura.
 Tu Echo la qual te ascondes
 por estos montes rescibe
 mis palabras pues respondes
 y aunque en las cueuas te ahondes
 por los troncos las escriue
 ualles, cañadas soletas,
 llorad ya con hazes prietas
 y tú, tierra, pinta duros
 los lirios secos y oscuros
 y negras las violetas.
 (...)
 O Orphee venturoso
 que antes del punto furioso
 por aquella que lloró
 muy seguramente entró
 do todo hombre es temeroso.
 A piedad mouió a Plutón
 y a Megera y Radamanto
 los aplacó con su son
 pues començad con razón
 o Musas el vuestro llanto.
 Pues agora desdichado

porque en un leño cauado
 no haré un son que agradasse
 con que yo desempeñasse
 mi prenda que tanto he amado.
 Y si mis rimas no son
 como las de Orpheo notas
 de la piedad y compasión
 las deuiera con razón
 hazer al cielo deuotas."

17. Cfr. la obra de William J. Kennedy: Japoco Sannazaro and the uses of pastoral, Hanover and London, University Press of New England, 1983, p. 97-149.

18. "... de la llorada Eurídice. Assi como en el blanco pie mordida de la venenosa sierpe fue costreñida de despedir la bella alma. Y como despues por recobralla: decendió al ifierno y cobrada la perdió (la segunda vez) el oluidadizo marido".

19. "el qual en sus tiempos (casi como otro Amphion) con el son de la suaue cornamusa edificó los eternos muros de la diuina cibdad."

20. Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, II, Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1943, p. 204-16.

21. "Ecos de Sannazaro y de Tasso en Don Quijote", "Gil Polo y Sannazaro", "Sobre La Arcadia de Sannazaro y El pastor de Filida de Montalvo", "El Siglo de Oro de Balbuena y sus fuentes" en Relaciones hispano-italianas, Madrid, Anejo de Revista de Filología española, LIX, 1953, p. 27-37, 63-70, 71-6, 77-99.

22. Cfr. "Fortuna española de un terceto en La Arcadia de Sannazaro", en Fucilla, Op. cit., p. 100-4. Un panorama más general en Garcilaso es el que ofrece el citado libro de M.J. Bayo, p. 81 y ss.

23. Para toda la información sobre ediciones y estudios críticos, nos ha sido de gran utilidad la Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española, obra de Francisco López Estrada, Javier Huerta Calvo y Víctor Infantes de Miguel, Madrid, Universidad Complutense, 1984.

24. Quisiera relacionar con esta novela, cuyo marco es propio de las novelas sentimentales, otras de éste género, muy anteriores, pero en las que hay pequeñas referencias a Orfeo: La anónima Triste deleytación (ed. M. Gerli, Washington, D.C., Georgetown Univ. Press, 1982), una de las más tempranas novelas sentimentales (1458), cita brevemente a Orfeo en el capítulo:

"Cómo por el vencimiento de la Voluntat el enamorado seguía su viaje": "El mi camino seguía
con más amor que Orfeo
quando su carne quería
fallar, pues que me complía
por la fuerça del deseo
tanto que fuera forçado,
fatigando d'allegar
al lugar tan deseado,
mas luego fuera apeado,
por la noche sperar."

En la Historia de Grisél y Mirabella (ed. facsímil sobre la de Juan de Cromberger, Sevilla, 1529, versión e introducción de P. Alcázar y J.A. González, Granada, Ed. D. Quijote, 1983) de Juan de Flores no aparece Orfeo directamente, pero el trágico final que sufre el personaje de Torrellas recuerda a la muerte del vate. Esta breve novela relata los clandestinos amores de los dos protagonistas, el juicio entre ellos para ver quién ha de ser castigado por inducir al otro al amor, la defensa que de cada uno hacen Torrellas y Brazaida, la muerte de los enamorados y el castigo de Torrellas. Este personaje está basado en el poeta catalán Pere Torrellas, autor de las misóginas Coplas de la calidades de las donas, incluidas en el Cancionero de Estúñiga. Pero el personaje sufrirá el doble castigo de caer rendido ante Brazaida y de morir a manos de la reina y sus damas, desesperadas por la muerte de Mirabella. Su muerte tiene mucho que ver con los sangrientos ritos dionisiacos y menádicos que acabaron con la vida de Orfeo. Dice así el texto:

"Estando Brazaida en tal razonamiento, vino la Reina con todas sus damas que en asechanza estaban de Torrellas; y aquél, después de arrebatado, atáronle de pies y de manos, que ninguna defensa de valerse tuvo. Y fue luego despojado de sus vestidos y atapáronle la boca porque quejar no se pudiese; y, desnudo, fue a un pilar bien atado; y allí cada una traía nueva invención para le dar tormentos; y tales hobo que, con tenazas ardiendo y otras con uñas y dientes, rabiosamente le despedezaron. (...) Y después que no dejaron ninguna carne en los huesos, fueron quemados; de su ceniza, guardando cada cual un bujeta por reliquias de su enemigo; y algunas hobo que por joyel en el cuello la traían, porque trayendo más a memoria su venganza, mayor placer hobiesen.

Así que la gran malicia de Torrellas dio a las damas vitoria, y a él, pago de su merecido."

Sobre este género vid. A. Gargano "Statto attuale degli studi sulla novela sentimental. I. La questione del genere", Studi Ispanici, (1979), p. 59-80, y "II. Juan Rodríguez del Padrón. Diego de San Pedro. Juan de Flores", Studi Ispanici, (1980), p. 39-69.

25. Hay ed. moderna de Francisco López Estrada, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1955, 2 tomos. Vid. también del mismo: "Estudio y texto de la narración pastoril Ausencia y soledad de amor, del Inventario de Villegas", BAE, XXIX, 1949, p. 99-133. Puede leerse también el texto en la antología de José Fradejas Novela corta del siglo XVI, II, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 745-59.

26. M^a Dolores Esteva, "El Diálogo Espiritual de J. de Montemayor", 1616, 5, (1983), p. 34-45.

27. Editado por Angel González Palencia, El Cancionero del poeta George de Montemayor, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles 1932.

28. Sobre toda esta vertiente poética de Montemayor, ajena a nuestro inmediato interés, vid. B.L. Creel, The religious poetry of Jorge de Montemayor, London, Tamesis Book, 1981.

29. f. 203r. 204v.

30. El Arte Poético en romance castellano, Alcalá de Henares, 1580, (cit. por F. López Estrada en la p. 19 de su ed. cit. de 1993).

31. Es difícil determinar la fecha de composición y primera edición de la obra, punto de enorme discusión de la crítica, vid. H.D. Purcell "The Date the First Publication of Montemayor's Diana", HR, XXXV, 1967, p. 364-5, que lo sitúa entre 1554 y 1560. La obra contó con numerosas ediciones en castellano, especialmente durante los siglos XVI y XVII. También fue traducida a muchos idiomas: francés, inglés, alemán, holandés, portugués. Cito por la recientísima edición de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy en Madrid, Espasa-Calpe, 1993, que actualiza la fundamental de Francisco López Estrada, Madrid, Clásicos Castellanos, 1954. También tengo en cuenta la de Miguel Teijeiro en Barcelona, PPU, 1991.

32. Cfr. el análisis estructural comparativo entre las dos Dianas en Morfología de la novela, Barcelona, Planeta, 1975, p. 320-76.

33. Además de referencias tópicas, destaca en la obra el sueño de la madre de Felismena, donde se le aparecen las diosas Venus y Palas, por haber ella discutido acerca del juicio de Palas (Libro II).

34. Vid. Michele Ricciardelli, Notas sobre la Diana de Montemayor y la Arcadia de Sannazaro, Montevideo, Morales-Mercant, 1965.

35. Los libros de aventuras peregrinas, género áureo que tiene muchas afinidades con los libros de pastores, abundan en expresiones que hemos denominado "materia órfica", si bien el mito de Orfeo se encuentra lejos de este género. En el Clareo y Florisea (ed. M.A. Teijeiro, Cáceres, Unex, 1991), texto que exhibe abundante erudición mitológica y en ocasiones se ambienta en parajes bucólicos, se cita al vate tracio en el episodio del descenso al Hades de Felesindos e Isea: "nos hallamos en unos suaves y deleitosos campos adonde los bienaventurados andaban alegres y contentos, (...) allí cantaban muy más dulce y suavemente de lo que cantó Orfeo en los reinos de Tracia, siendo todos los instrumentos de oro y márfil" (p. 188). Es curioso que en un capítulo que describe el Hades de forma muy similar a los relatos sobre Orfeo, no se mencione la actividad del tracio aquí, sino que se relacione su música con la felicidad de los Campos Elíseos. También hemos recogido ejemplos de trastornos en la naturaleza, en medio de expresiones muy topificadas de dolor, ajenas a su relación con el mito griego, pero con curiosas analogías temáticas: "pues mis tristes lágrimas ablandaron y enternecieron las duras piedras, que ansí hará a los blandos y tiernos corazones, so pena que no siendo ansí, confesarán que son más duros que las duras peñas" (p. 67) "a todas horas lloro, a todas horas suspiro, a todas horas peno, a todas horas me quejo, a todas muero, a todas horas cuido, a todas horas grito, a todas horas rompo con suspiros los cielos, los valles y montes, y ablando las peñas, detengo los ganados y espanto los pastores, y ningún remedio hallo!" (p. 108) "Si en vosotras hay alguna piedad, si en vosotras hay alguna compasión, si en vosotras hay algún dolor, doleos de mí y destas lágrimas con las cuales enternecería las piedras, y quebrantaría su natural rudeza, y haría inclinar los árboles, y detener las aguas y todas las cosas." (p. 135).

En El Peregrino en su patria (Sevilla, 1604), donde ensaya Lope este género, trató de alardear de erudición. En el libro I, se describen las citas y jeroglíficos escritos en las paredes de la cárcel de Barcelona. Entre ellos encontramos unos que se refieren a Orfeo: "La cabeza y la lira de Orfeo estaban sobre una puerta pintadas entre las aguas del río Estrimón, donde, arrojadas de aquellas sacerdotisas, llegaron a Lesbos; la letra era de Estéfano Forcatulo. 'Aquí lloraron selvas, fieras y áspides'." Como veremos al trabajar La Arcadia, Lope se nutre para sus conocimientos mitológicos de compendios y obras de segunda mano. En este caso, como indica Avalle-Arce en su edición (Madrid, Castalia, 1973, p. 97), procede de Etienne Forcadel, Epigrammata (1554). El mismo epigrama y la explicación de por qué aparece en la cárcel vuelve a citarse pocas páginas adelante, en la historia de Lucrecia: "Mis trabajos verás en aquel Sísifo y Ticio, y el sentimiento que hizo esta ciudad por la gallardía de Mireno en aquella cabeza destroncada y la lira de Orfeo con el

verso del epigrama de Forcatulo. Que no sé si hubo árbol, animal ni piedra, a quien no enterneciese tan triste caso" (p. 106). De nuevo la erudición de Lope le lleva a Orfeo, al contar la respuesta de un loco a la pregunta de quién inventó la música: "Josefo dice que Tubal, nieto de Adán; aunque otros dan la invención a Mercurio, como Gregorio Giraldo, Filostrato dice que Mercurio se la dio a Orfeo y Orfeo a Anfión; otros la atribuyen a Dionisio, como Eusebio" (p. 344). Se introduce entonces un excursus sobre la naturaleza de la música. Otro músico griego, Arión, se cita como término de comparación: "Sabía mi hermana Nise tañer diestramente en un arpa y cantar con tan dulce y regalada voz, que en igual peligro, mejor la llevara el delfín a la ribera del mar que a Arión a Corinto." (p. 250). El tópico se repite con Orfeo: "En nombrando a Juan Blas se nombra Orfeo" (p. 381). En la obra hay retazos de pasajes pastoriles y no faltan expresiones topificadas de materia órfica: "oyó una zampoña rústica, de cuyo son llevados los oídos guiaron a los ojos y vio al dueño, que entre dos peñas se disponía entre algunas ovejas, que parecía que por escucharle no pacían, a cantar desta suerte" (p. 451).

En la anónima Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique, recientemente editada, encontramos una referencia explícita al rescate de Eurídice: "Dejó la escopeta Leopoldo agradecido, y las dos obedecieron, cantando tan suaves y tan diestras que pudieran, mejor que el trace amante, revocar del tenebroso reino a la luz la de sus ojos". (Ed. A. Cruz Casado, Madrid, Universidad Complutense, 1989, tomo II, p. 940)

Por último, citaremos algunos ejemplos de materia órfica en el Persiles de Cervantes, si bien nos detendremos más adelante en otras obras suyas. En el siguiente ejemplo, el autor más bien remeda el estilo garcilasiano al evocar la ciudad de Toledo: "aquí resonó su zampoña, a cuyo son se detuvieron las aguas deste río, no se movieron las hojas de los árboles, y parándose los vientos, dieron lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gentes por todas las de la tierra" (Ed. J.B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969, p. 327). Vid. otros casos menos tópicos: "Sollozando estaba Periandro, en compañía del manso arroyuelo y de la clara luz de la noche; hacíanle los árboles compañía, y un aire blando y fresco le enjuaba las lágrimas" (p. 464).

36. La novela pastoril española, Madrid, Istmo, 1974, p. 69-100.

37. Jorge de Montemayor, Roma, Bulzoni, 1984, p. 127-62.

38. Sobre el amor y el tema particular de la locura amorosa en los libros de pastores, vid. Françoise Vigier, "La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol (2^a moitié du XVII^e siècle", Visages de la Folie..., p. 117-29.

39. Montemayor's Diana, Music, and the Visual Arts, Madison, 1983, p. 18.

40. "Orphée dans le roman pastoril de Montemayor", Criticón, 17, (1982), p. 7-11.

41. La mitología clásica parece estar presente en la mente de los primeros tratadistas de vihuela que a partir de 1536 (Luis Milán: El Maestro, Valencia, 1536), comienzan a publicarse. Por ejemplo, Miguel de Fuenllana titula su cancionero Orphenica lyra, Sevilla, 1554. Luys de Narváez, otro gran compositor de vihuela, se sirve de un mito similar, el de Arión, para intitular su obra: Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela, (Valladolid, 1538). Y el teórico Anríquez de Valderrábano elige otro conocidísimo mito para su Silva de Sirenas, Valladolid, 1547, en cuyo prólogo señala que el entendimiento humano es música que templa las pasiones. Esta música la producen siete Sirenas que son las Siete Virtudes.

La comparación entre grandes músicos de la época y el cantor de Tracia se hace tópica en los libros de música de todo el siglo de oro. Juan Bermudo en su Declaración de instrumentos musicales, Osuna, 1555 (ed. facsímil Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1957) explica cómo los músicos del Renacimiento se aprovechan del saber de los antiguos: "Si los músicos destos tiempos se quisiesen cotejar a un Orpheo, a un Pythagoras, a un Thymoteo Milesio, y a otros semejantes, sería comparación entre enanos y gigantes. Si el enano y el gigante se pusiesen en el suelo ambos yguales, dexados en su estatura y natural sobre la tierra, para descubrir los montes, no ay duda, sino que el gigante (por ser más alto) vería más. Empero si el enano se subiese sobre los ombros del gigante: en tal caso más vería el enano, que el gigante. Los músicos de estos tiempos somos enanos. Si sobre los ombros (que son los trabajos de los músicos antiguos) nos ponemos: mas podemos ver que todos ellos." (f. v). Prácticamente las mismas palabras las repite Martín de Tapia en su cap. VI de su Vergel de música, Burgo de Osma, 1570 (ed. de José Subirá, Madrid, Colección Joyas Bibliográficas, 1954). Entre las composiciones laudatorias del preámbulo de esta obra, hay un soneto de Sancho de Rueda en la que se compara el canto de Tapia con el de Orfeo:

"Con dulce canto y lira, Orfeo, tal son
hace, que selvas, valles, vuelve atentos;
mueve montes; detienen sus concentos
los caudalosos ríos; al tigre, al león
amansan, perdiendo la ira el corazón;
renuevan peces y aves sus contentos;
las diras infernales sus tormentos
olvidan, y el Cancerbero y Plutón.
Puede tanto tu canto, docto Tapia,

que a todos los mortales tras sí lleva,
 juzgando ser divino más que humano.
 De la antigua Numancia es tu prosapia,
 por ti más se ennoblece y más se eleva,
 pues lo difícil y arduo heciste llano."

En la Instrucción de música sobre la guitarra española,... publicado por Gaspar Sanz en Zaragoza, 1674 (ed. facsímil en Zaragoza, Institución Fernando el Católico, CSIC, 1952, p. LXXI) se dice: "... en muchas Academias, las aprendí de todos, y en particular de Lelio Colista, Orfeo de estos tiempos, de cuyos inmensos raudales de Música, procuré, como quien fue a la fuente, coger el más sonoro cristal que pudo mi corta capacidad" (f.11r.)

En el Barroco se hará proverbial la asimilación Orfeo-músico y de allí su presencia, en clave paródica en muchas obras literarias como El diablo cojuelo de Vélez de Guevara (ed. A. Rodríguez Fernández e I. Arellano, Madrid, Castalia, 1988, p. 97: "Agora te parecerán galgos -dijo el cojuelo-, porque otro compositor de la sastra, con una gavilla de seis o siete, vienen sacando las espadas, y los Orfeos de la maesa, reparando la primera invasión con las guitarras, hacen una fuga de cuatro o cinco calles" o El Celoso extremeño cervantino, como ya citaremos más adelante.

No es el momento de analizar desde el punto de vista musical lo que supusieron estas obras y otras muchas del siglo de oro español, vid. entre otras obras, Clemente Terni, "Musica religiosa spagnola e italiana al tempo dei fratelli A. e J. de Valdés", en Actas del Coloquio Interdisciplinar Doce Consideraciones sobre el mundo hispánico-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés, Bolonia, abril 1976, Roma, Istituto Español de Lengua y Literatura, 1979, p. 311-4. Me ha parecido interesante destacar solamente la conexión de mitología y música y la presencia de Orfeo en estos cancioneros.

42. "Una interpretación de la presencia de Orfeo en La Diana de Montemayor", Homenaje a José Fradejas, Madrid, UNED, (en prensa).

43. El papel de la música en Montemayor ha sido objeto de estudio por parte de López Estrada en "Las Bellas Artes en relación con la concepción estética de la novela pastoril", Anales de la Universidad Hispalense, 14, (1953), p. 65-89; Bruno Damiani en la obra ya citada y en el artículo -que no hace sino repetir el libro-: "Music in La Diana de J. Montemayor", HR, 52, 4, (1984), p. 435-57, relaciona la teoría musical de autores de la época como Luis Milán y Luis de Narvaez, entre otros, con el uso de la música en La Diana. Hace interesantes observaciones sobre la función de Orfeo en el nacimiento de la ópera.

44. "Contar en la Diana", Formas Breves del Relato, coord. Yves René Fonquerne y Aurora Egido, Casa de Velazquez-Universidad de Zaragoza, 1986, p. 137-55.

45. No hay edición moderna, aunque Florián Smieja prepara una, según anunció en su ponencia "La señora no es para la hoguera: el caso de La segunda parte de la Diana de Alonso Pérez", Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas, Toronto, Universidad, 1980, p. 715-18.

46. Cito por la edición de F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987.

47. Vid. Royston O. Jones, "Bembo, Gil Polo, Garcilaso", Revue de Littérature Comparée, 40, (1966), p. 536-40.

48. Aurora Egido en su artículo "La invención del amor en La Diana de Gaspar Gil Polo", Dicenda, 7, (1987), p. 383-97, analiza las dos vertientes del amor en esta obra: la negativa, donde éste aparece como locura, cautiverio, enfermedad, donde se presenta a Cupido como el causante de todos estos males y el mundo pastoril como el remedio de ellos; y la positiva, donde el amor honesto es fuente de virtud, de felicidad, de capacidad artística y musical, de armonía con la Naturaleza, etc. También A. Solé-Leris había estudiado el amor en Gil Polo en contraposición al de Montemayor. En "The theory of Love in the two Dianas: a contrast", BHS, 36, (1959), p. 65-79, oponía el irracionalismo y fatalismo que domina a la primera Diana, al significado moral y a la primacía de la razón de la segunda.

49. Cfr. también Solé-Leris, A., "Psychological Realism in the pastoril novell: Gil Polo's Diana enamorada", BHS, 39, (1962), p. 43-7.

50. Francisco López Estrada en su artículo "Fiestas y literatura pastoril: el caso de la Diana enamorada de G.P.", La Fête et l'Écriture. Colloque International, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, p. 199-211, estudia el contenido y métrica de esta composición, y apunta la trascendencia que tuvo en la literatura europea. Cfr. Thomas G. Deveny, The Epithalamium in the Spanish Renaissance, tesis doctoral, Univ. North Carolina, 1978.

51. Ed. de Pedro de Pineda en Londres, Henrique Chapel, 1740, 2 tomos. Ejemplar R 30833-4 de la B.N.

52. Hay ed. moderna de Marcelino Menéndez y Pelayo en Orígenes de la novela, II, Madrid, Bailly / Baillié e hijos Ed., 1907, p. 399-484. José M^a Alonso Gamo, Luis Gálvez de Montalvo: vida

y obra de ese gran desconocido, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1987, analiza vida y obra del escritor y edita los versos de la novela separados de la prosa.

53. Op.cit., p. 324-5.

54. "Música en El pastor de Fílida", comunicación presentada en el III Congreso Internacional de la A.I.S.O., Toulouse, 6-10 de julio de 1993.

55. "Instrumentos musicales en El pastor de Fílida", Dicenda, 10, (1993), (en prensa).

56. Edición de J.B. Aválle-Arce, Madrid, Clásicos Castellanos, 1987.

57. Francisco López Estrada, "La literatura pastoril y Cervantes: el caso de La Galatea", Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, (Alcalá de Henares, 29/30 nov. 1/2 dic. 1988), Barcelona, Anthropos, 1990, p. 159-74.

58. Sobre el papel de Calíope dentro de los ritos funerarios en honor de Meliso y la simbología del Valle de los Cipreses, vid. el artículo de Bruno Damiani, "El Valle de los Cipreses en La Galatea de Cervantes", Homenaje a Antonio Vilanova, I, Barcelona, PPU, 1989, p. 167-76. Además, recientemente Francisco Márquez Villanueva en su ponencia "Sobre el contexto religioso de La Galatea" presentada en el II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Nápoles, 4-9 de abril de 1994, desarrolló una sugerente interpretación del difunto Meliso como clave tras la que se esconde la figura de Hurtado de Mendoza. Según este crítico, todo el libro encierra un homenaje a la Poesía y, en fin, su ambientación religiosa responde a una defensa de cierta ética naturalista, cristiana y pagana, donde el intelectual y el poeta no deben ceder al desaliento. En esa defensa del papel del poeta en la sociedad se elige perfectamente a Calíope para entonar las alabanzas de los poetas. Orfeo, poeta por antonomasia, se asoma tímidamente en esta obra, en la cual se sentiría cómodo.

59. Esta polionomasia se ha destacado como recurso cervantino. Recuértese, por ejemplo, los distintos nombres de don Alonso Quijano, de la mujer de Sancho, de Tomás Rodaja, licenciado Vidriera, o los del perro Berganza. Tampoco es necesario insistir en lo buen elector de nombres que es Cervantes, piénsese en sus entremeses, verbigracia.

60. Américo Castro, El pensamiento de Cervantes, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1925, p. 156-90. A. Farinelli: "Cervantes y su mundo idílico", RFE, 32, (1948), p. 1-24; J. B. Trend "Cervantes en Arcadia", Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Madrid, CSIC, 1951, II, p. 497-510; F. López Estrada, La Galatea de Cervantes. Estudio crítico, Tenerife, Universidad de la Laguna, 1948, p. 11-19.

61. De entre la extensa bibliografía cervantina, el estudio más completo y técnico sobre la música y que también se ocupa de la Galatea estimo que es el de Adolfo Salazar, "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes", NRFH, 2, 1948, p. 21-56, 118-73.

62. "Breve se les hizo a los pastores el camino, engañados y entretenidos con la graciosa voz de Florisa" (p. 126) "y con tal entretenimiento sentiremos menos la pesadumbre del camino y los rayos del sol" (p. 461). La duración y la fatiga de los caminos aminora si las alivia la música, tópico de raigambre virgiliana: Buc., IX, 64: "cantantes licet usque (minus via laedit) eamus", y con derivaciones en los libros de pastores como El Siglo de Oro en las selvas de Erífyle o El pastor de Fílida, en ejemplos que ya citamos.

63. Cervantes alude a lo largo de su obra en algunas ocasiones al cantor tracio. Si repasamos estas alusiones podemos ver una evolución en el tratamiento cervantino de la materia mítica: de su uso ornamental y gastado al principio a la parodia del mismo al final. Tras La Galatea, en el teatro las referencias al mito son igualmente convencionales, sirven de comparación entre la audacia y amor de los personajes masculinos y la de Orfeo al descender al Hades para salvar a su esposa: La casa de los celos III (v. 2027-30) "La triste barca del barquero horrendo / pasaré por hallarte, y al abismo, / cual nuevo Orfeo, bajaré llorando / y romperé las puertas de diamante", y El laberinto del amor III (v. 2443-8) "Señora, yo soy aquel / que ha mucho que el alma os di, / soy quien por vuestra desgracia / a más desventura vino / que las que vio en su camino / el gran músico de Tracia;" (p. 166 y 523 de Teatro de Cervantes, ed. F. Sevilla y A. Rey, Barcelona, Planeta, 1987). En las novelas ejemplares, aparece Orfeo con una función totalmente distinta en Rinconete y Cortadillo: "Ni el Negrofeo que sacó a la Aráuz del infierno; ni el Marión, que subió sobre el delfín y salió del mar como si viniera caballero sobre una mula de alquiler; ni el otro gran músico que hizo una ciudad que tenía cien puertas y otros tantos postigos..." (p. 231 de la ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1980, I). En otra ocasión estudié el paralelismo -más allá de la simple referencia textual y de la coincidencia en sus capacidades musicales- existente entre el personaje de Loaysa y el de Orfeo ("Loaysa u

Orfeo en El celoso extremeño", comunicación presentada al I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Almagro, Junio 1991, en prensa) Y, por último, en el capítulo II, 69 del Quijote, donde, según ha estudiado Juan D. Vila en un completísimo y reciente artículo: "Parodia cervantina del mito de Orfeo" Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Asociación Argentina de Hispanistas, 1989, II, p. 291-307, Cervantes subvierte la tradición clásica del rescate de Eurídice del Infierno en el episodio de la resurrección de Altisidora.

64. Ejemplar utilizado: R 14994 de la B.N. Alcalá de Henares, por Juan Grazia, a costa de Juan García mercader de libros, 1587.

65. He seguido el texto por el ejemplar R 35773 de la Biblioteca Nacional de Madrid: Valladolid, 1594.

66. Ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.

67. Vid. el sugestivo libro de Michele Ricciardelli, L'Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega, Napoli, Fausto Fiorentino Ed., 1966, que, sin detenerse en pormenorizadas comparaciones, trata de mostrar las innovaciones de Lope respecto a la tradición que parte de Sannazaro y reivindica la belleza y significado de su Arcadia. Vid. también el artículo de J. Scudieri, "Stilistica e stile nell'Arcadia di Lope", en Studi di Lingua e Letteratura Spagnola, Torino, Giappichelli Ed., 1965, p. 159-69.

68. M. Goyri de Menéndez Pidal, "El duque de Alba en el romancero de Lope de Vega", Filología, 3, (1951), p. 185-99; E.S. Morby, "Persistence and change in the formation of La Dorotea", HR, 18, (1950), p. 108-25, 195-217.

69. Por tratarse de una novela pastoril, hemos estudiado La Arcadia, pero la obra teatral y lírica de Lope se sale de nuestro objeto de estudio. No quisiera olvidar que al mito de Orfeo dedica Lope toda una comedia: El marido más firme (vid. Angelina Costa, "Una solución dramática al mito de Orfeo: El marido más firme de Lope de Vega", en El mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1988, p. 278-87). En su obra en verso, además de referencias ocasionales, dedica al mito algunos bellos sonetos: "Hermosos ojos, yo juré que había", "A las ardientes puertas de diamante", "Cuando como otra Eurídice, teñido".

70. He utilizado la edición Siglo de Oro y Grandeza mejicana, compuesto por don Bernardo de Valbuena, obispo de Puerto Rico, ed. corregida por la R.A.E., Madrid, Ibarra, 1821. En la Dedicatoria de esta última obra hay una alusión a Orfeo a

propósito de la explicación del verso "Pues merecí colgar mi dulce lira": "Después Apolo, habiendo hallado la cítara, dio la lira a Orfeo, que la supo tocar tan diestramente que con su dulzura suspendía el mundo, detenía los ríos y movía los montes. Y al fin cobró el instrumento tanta dignidad de mano en mano, que por muerte deste músico vino a heredar lugar en el cielo y ser una de las constelaciones de allá." (La Grandeza Mejicana y Compendio Apologetico en alabanza de la Poesía, México, Porrúa, 1990, p. 34).

71. El viejo advierte a Felicio de que si no se atreve a invocar a las "las flacas cabezas de los muertos", como hizo Odiseo, (según Lida de Malkiel, "La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas" en Howard R. Patch, El otro mundo en la literatura medieval, México, FCE, 1983, p. 430, "invocar flacas cabezas de los muertos" deriva de Odisea, X, 521 y puede tratarse de un curioso préstamo directo del griego), logrará también la curación de sus pesares mediante la magia de los números y las abluciones. Pero le pone una condición que recuerda a la impuesta por Plutón a Orfeo cuando bajó al Hades a rescatar a Eurídice: no mirar hacia atrás. Una segunda condición, la de no probar comida, insiste en el paralelismo entre la cueva y el Infierno clásico y recuerda la historia del rapto de Prosérpina. Además, aparece una figura similar a Caronte y que, al igual que el árbol de los sueños, se inspira en la descripción virgiliana del infierno (Eneida, VI, 282-ss): "envejecido barquero, que por aquellas riberas es fama que anda pasando en su carcomida barca las desnudas almas".

72. De este viaje y otros similares en el género nos ocupamos en el artículo: "El viaje imaginario en la novela pastoril", Angélica, 4, (1993), (en prensa).

73. Hay una edición moderna casi tan rara como la princeps, hecha por Manuel Pérez de Guzmán y Boza a expensas del Marqués de Jérez de los Caballeros, Sevilla, El Universal, 1894; pero yo lo he leído en la princeps (R 13353 de la B.N.): Madrid, Por la viuda de Alonso Martín, A costa de Domingo González mercader de libros, 1620.

74. Hay reedición moderna en Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, IV, Madrid, CSIC, 1945, de Joaquín Entrambasaguas.

75. Vid. las huellas de Góngora, Quevedo, Cervantes, en J.B. Avalle-Arce, "Notas a la Cintia de Aranjuez", NRFH, I, 1947, p. 178-80.

76. Sigo la edición de La constante Amarilis de Christoval Suarez de Figueroa... Impresso en Valencia, junto al molino de Rouella, Año mil 600 y nueve; ejemplar R 1851 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

77. Marie A.Z. Wellington, "La constante Amarilis and its Italian Pastoral Sources", Philological Quartely, 34, (1955), p. 81-7.

78. Joaquín Arce, "Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso", Filología moderna, 13, (1972-73), 46-7, p. 3-29.

79. Erasmo Buceta, "Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa", RFE, 6, (1919), p. 299-305.

80. He utilizado el ejemplar R 2291 de la Biblioteca Nacional, Trani, por Lorenzo Valerii, 1633.

III. A manera de conclusión:

Con mi tesis he tratado de mostrar que durante el Renacimiento, dentro de una vuelta general a los mitos clásicos, se percibe un especial interés hacia Orfeo. El vate tracio, símbolo del propio Renacimiento al rescatar a Eurídice, la Antigüedad clásica, del Infierno de los siglos medievales, se presenta en la literatura en sus diversas facetas: Poeta por antonomasia, civilizador y educador de la humanidad salvaje, profeta y músico, trágico amante, auténtico recuperador de la clasicidad, paradigma de la propia "Humanitas", en fin.

En Italia, esta pluralidad de connotaciones se anuncia ya en Dante y aparece claramente en Petrarca. Los filósofos de la Academia dei Carreggi creerán en la histórica existencia del fundador de los ritos místéricos, uno de los "prisci theologi" y, por su conocimiento de Moisés, eslabón fundamental de la cadena que une la sabiduría antigua y la cristiana. Para Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Lorenzo el Magnífico, Cristóforo Landino, etc., Orfeo posee, como el bíblico rey David, los cuatro furores: sacerdocio y profecía, poesía y amor. Este último aspecto de Orfeo, el de amante trágico, es el que potencia en su magistral Fabula di Orfeo, Poliziano, el gran filólogo y poeta. Su incorporación a la escena de un mito clásico, su recuperación del auténtico sentido del mismo y su asimilación de la materia pastoril, convierten esta pieza en puerta del teatro renacentista mitológico y en base sobre la que se fundará la ópera.

En nuestra Península muchos poetas se acercan al mito de Orfeo. Boscán iniciará el género de la fábula mitológica en su "Leandro" y, sin lógica alguna, incluirá en la misma una poco original paráfrasis del episodio virgiliano de Orfeo y Eurídice. Otros autores en el Renacimiento compondrán fábulas mitológicas exclusivamente sobre el vate tracio: Sá de Miranda, Sebastián de Horozco y Juan de Coloma. Presentan el mito con objetividad narrativa, como corresponde a un género de la épica. No alcanzarán gran altura poética, sin embargo, constituyen un buen punto de comparación con las célebres fábulas barrocas de Jáuregui y Pérez de Montalbán, de concepción y lenguaje totalmente diversos.

Garcilaso, eje central de nuestro análisis, aprovecha todas las sugerencias de este mito. A lo largo de su cancionero irá apoyándose para la poetización de sus personales vivencias en el Orfeo audaz, en el Orfeo fracasado, en el Orfeo que invoca después de muerto a su amada, en el Orfeo sanador por la palabra, etc. Logrará, por fin, en la Égloga III, superar la muerte y eternizar el amor por la poesía, máxima aspiración del vate. Por otra parte, su soneto XV sirve de pauta para otros de Hurtado de Mendoza, Juan de Arguijo -autor de los más perfectos sonetos sobre el mito-, Baltasar de Vitoria, que he analizado comparativamente. El poeta embajador utiliza a Orfeo, de manera más personal, al final de su elegía a Dña. Marina de Aragón, si bien, al contrario de Garcilaso, no consigue superar su dolor.

Fernando de Herrera aprovecha las dos principales facetas de la figura de Orfeo: la de profeta al recrear una cosmogonía en la Elegía a Camoens y la de amante, transformándolo dentro de su peculiar imaginería poética.

Hemos comprobado también cómo, conforme avanza el Renacimiento, va perdiéndose el sentido profundo de este mito. De tal manera que, si bien se mantienen las formas, ya no contienen la simbología apuntada y, en consecuencia, se van anquilosando. En ocasiones se utiliza el mito como mero adorno, al recoger los aspectos más externos del personaje. Se topifica la comparación entre el vate y el ingenio poético o musical que se pretende alabar. Este proceso de fosilización es muy visible también en el tratamiento de la "materia órfica". Con este concepto aludimos a las transformaciones de los elementos de la Naturaleza por acción de la música, atributo en origen de Orfeo pero incorporado a la literatura bucólica desde Virgilio y Sannazaro y predicado de los simples pastores sin necesariamente especificar este origen. Hemos trabajado esta materia: elementos trastornados, agentes y efectos, en las églogas de Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña y Francisco de la Torre, principalmente, y en los libros de pastores. Montemayor, Gil Polo, Gálvez de Montalvo, incorporan los prodigios de la música en la Naturaleza. Sin embargo, ya en Cervantes y en Lope de Vega se nota una utilización formularia de la materia órfica, como simple entrada o remate de los cantos de los pastores o como elemento poético ornamental en esos mismos

cantos. Se ha perdido la conciencia de sus profundas connotaciones.

En el barroco esta disociación forma-contenido se consagra. El mito pasa a ser motivo de burla en tantos poemas y piezas teatrales paródicas, pie para interpretaciones a lo divino como en los autos calderonianos, y, finalmente, materia susceptible de demostraciones de erudición y manejo de la poética culterana en las fábulas mitológicas ya citadas de Jáuregui y Montalbán.

De lo anterior puede deducirse cómo simplemente el análisis del tratamiento de un mito nos sirve de instrumento metodológico para indagar en las diferencias de unas formas literarias, de unos movimientos, de unas épocas, en definitiva. Así, tratamos de contribuir con esta modesta aportación a la labor de explicación y teorización de la evolución literaria. Renacimiento y Barroco se distinguen por tantos motivos apuntados por la crítica. A estos habrá que añadir la diferente búsqueda de sentidos en el mito de Orfeo.

IV. Bibliografía:

1. Textos:

ACUÑA, H., Varias poesías, Madrid, ed. L.F. Díaz-Larios, Cátedra, 1982.

Aglaophamus sive De Theologiae mysticae graecorum causis libri tres scripsit Chr. Augustus Lobeck, idemque Poetarum Orphicorum dispersas reliquias collegit, 2 tomos, Regimontii Prussorum, Fratum Burntraeger, 1829.

AGUILAR, G., Fábula de Endimión y la Luna, Madrid, ed. J. M. de Cossío, Cruz y Raya, La rosa blanca, 1935.

AGUSTIN DE HIPONA, De Doctrina Christiana, Madrid, ed. bilingüe Fr. B. Martín, BAC, 1957.

Id., Cartas, en Obras Completas, XI (b), Madrid, BAC, 1991.

ALCIATI, A., Emblemata cum facili et compendiosa explicatione... per Claudium Minoem, Anteverpiae, Henricum et Cornelius Verdussen, 1692.

Id., Emblemas, Madrid, ed. S. Sebastián, Akal, 1985.

ALFONSO X EL SABIO, General Estoria, 2 tomos, Madrid, ed. A.G. Solalinde, LL.A. Kasten y V.R.B. Oelschläger, CSIC, 1957-61.

Id., Antología de la General Estoria, Barcelona, ed. M. Villar, Plaza y Janés, 1984.

Id., Prosa histórica, Madrid, ed. B. Brancaforte, Cátedra, 1984.

Analecta Hymnica Medii Aevi, t. VIII, New York-London, Johnson Reprint Corporation, 1961.

ANDOSILLA Y LARRAMENDI, J., Christo Nuestro Señor en la cruz, hallado en los versos del príncipe de nuestros poetas, Garcilaso de la Vega, sacados de diferentes partes y unidos con ley de centones, Madrid, 1628.

APOLONIO DE RODAS, Bibliothecae libri tres et fragmenta, Hildesheim-New York, ed. G. Olms Verlag, 1972.

Id., Biblioteca, Madrid, tr. M. Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, 1985.

APOLONIO DE RODAS, Argonauticas, Madrid, ed. M. Brioso, Cátedra, 1986.

AQUILANO, CARA, TROMBONCINO, PESENTI, La Favola di Orfeo, Anno 1494, Huelgas Ensemble, Paul van Nevel, Paris, RCA, 1989.

Les Argonautiques Orphiques, texte établi et traduit par F. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

ARGUIJO, J., Obra completa de D. Juan de Arguijo (1517-1622), Valencia, ed. S. B. Vranich, Albatros ed. Hispanofila, 1985.

AUXERRE, R. de, Comentum in Martianum Capellam, Leyden, 2 tomos, ed. C. E. Lutz, E.J. Brill, 1962.

BALBUENA, B., Siglo de Oro y Grandeza mejicana, Madrid, Ibarra, 1821.

BALBUS, J., Catholicon, ed. facsímil de la de 1460 en Gregg

International Publishers Limited, 1971.

BARAHONA DE SOTO, L., Las lágrimas de Anqélica, Madrid, ed. J. Lara Garrido, Cátedra, 1981.

BERCHORIUS, P., Reductorim morale, Liber XV, cap I: De Formis Figurisque Deorum, Utrecht, ed. J. Engels, Werkmateriaal, 1960; cap. II-XU: "Ovidius Moralizatus", Utrecht, Werkmateriaal 2, 1962; De Formis Figurisque Deorum, Utrecht, Werkmateriaal 3, 1966.

BERMUDO, J., Declaración de instrumentos musicales, Osuna, 1555 (ed. facsímil Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1957).

BOCCACCIO, G., Genealogiae deorum gentilium, a cura de Vincenzo Romano, Bari, Laterza & Figli, 1951.

Id., Genealogía de los dioses paganos, Madrid, tr. M^a.C. Alvarez y R.M^a. Iglesias, Editora Nacional, 1983.

BOECIO, De Consolatione Philosophiae, ed. J. O'Donnel, Bryn Mawr, 1984.

Id., Consolación de la filosofía, trad. Fray A. Aguayo, Sevilla, 1518, (ed. facsímil, Cieza, El ayre de la almena, 1966).

BOSCAN, J., Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros, Barcelona, Carles Amoros, 1543. Ed. facsímil de la Biblioteca Nueva, San Sebastián, 1936.

Id., Las obras de Juan Boscán repartidas en tres libros, Madrid, ed. W.I. Knapp, Librería de M. Murillo, 1875.

Id., Obras poéticas de Juan Boscán, Barcelona, ed. M. de Riquer, A. Comas y J. Molas, 1957.

Id., Obras, Barcelona, ed. C. Clavería, PPU, 1991.

BRUNI, L., Vita Dantis, Traducción castellana ms. 10171 de la B.N. de Madrid.

Id., Dialogi ad Petrum histrum, Livorno, a cura di G. Kirner, Raff. Giusti, 1889.

Id. & BRACCIOLINI, P., Storie Fiorentine, ed. facsímil, pr. E. Garin, Arezzo, Biblioteca della Città di Arezzo, 1984.

Bucólicos griegos, ed. M. García Teijeiro y M^a T. Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986.

CALDERON DE LA BARCA, P., El divino Orfeo en Obras completas, III, Madrid, ed. A. Valbuena Prat, Aguilar, 1952, p. 1839-55

Id., Autos sacramentales del Siglo de Oro, Barcelona, ed. E. Rull, Plaza y Janés, 1984.

CALEPINO, A., Dictionum latinarum et graecarum interpres perspicacissimus, omniumque Cornucopiae vocabulorum insertor sagacissimus; ita, ut in unum coegerit volumen nonium Marcellum, Aestum Pompeium, Marcum Varronem, Servium, Donatum, Vallensemque e Suidae plurimum argiuo functus officio: literariaque palestra, Venezia, 1513.

CAMÕES, L., Obras completas, Lisboa, 2 vol., ed. H. Cidade, Livraria Sá de Costa, 1946.

Cancionero de Estúñiga, Madrid, ed. N. Salvador, Alhambra, 1987.

Cancionero de Gallardo, Madrid, ed. J.M. de Azáceta, CSIC, 1962.

Cancionero General de Hernando del Castillo, Suplemento en la octava edición (Anvers, 1557), Madrid, ed. A. Rodríguez Moñino, 1959.

Cancionero general de obras nuevas, nunca hasta aora impressas, assí por el arte española como por la toscana, Zaragoza, Esteban G. de Nájera, 1554, en Morel-Fatio, La Espagne au XVI et au XVII siècle, Heilbronn, Henninger Frères Libraires Editeurs, 1878.

CAPELLA, M., De nuptiis Mercurii et Philologiae, Stutgardiae, ed. A. Dick & J. Préaux, B.G. Tevbueri, 1969.

CARTARI, V., Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi, edición facsímil de la de Venezia, 1647 por W. Koschatzky, Graz, Akademische Druck Verlagsanstalt, 1963.

CASTIGLIONI, B. de, El Cortesano, trad. J. Boscán, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

CASTILLEJO, C. de, Obras, Madrid, ed. J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, 1944.

CERVANTES, M., La Galatea, Madrid, ed. J.B. Avallé-Arce, Espasa-Calpe, 1987.

Id., Quijote, Barcelona, ed. M. de Riquer, Juventud, 1975.

Id., El celoso extremeño, en Novelas ejemplares, II, Madrid, ed. J.B. Avallé-Arce, Castalia, 1982.

Id., Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Madrid, ed. J.B. Avallé-Arce, Castalia, 1969.

CETINA, G., Obras de Gutierre de Cetina, ed. J. Hazañas y La Rúa, Sevilla, 1895, (México, Porrúa, 1977).

Id., Sonetos y madrigales completos, ed. B. López-Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.

CIRILO DE ALEJANDRIA, Contra Julianum, en Patrologiae Graeca, ed. Migne, t, 76.

CLEMENTE DE ALEJANDRIA, Protrepticus, ed. I.P. Migne, Patrologiae Graeca, t. 8, París, 1844-66, p. 50-68.

COMITIS, N., Mythologie sive explicationum fabularum libri X, Venecia, 1551.

Id., Mitología, Murcia, tr. y ed. Ma C. Alvarez y R.Ma Iglesias, Universidad de Murcia, 1988.

CORDOBA, S. de, Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias christianas y religiosas, Granada, René Raabut, 1575.

Id., Garcilaso a lo divino, Madrid, ed. G.R. Gale, Castalia & University of Michigan, An Arbor, 1971.

CORRAL, G., La Cintia de Aranjuez, ed. J. Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1945.

CORTESE, P., De hominibus doctis dignitatis, a cura di Maria Teresa Graziosi, Roma, Bonacci Ed., 1973.

COVARRUBIAS, G., Los cinco Libros intitulados La Enamorada Elisea, Valladolid, por Luys Delgado, 1594.

COVARRUBIAS, S., Tesoro de la lengua castellana o española,

ed. M. de Riquer, Barcelona, S.A. Horta, 1943.

CUEVA, J. de la, Fábulas mitológicas y épica burlesca, Madrid, ed. J. Cebrian, Editora Nacional, 1984.

Id., Viaje de Sannio, Madrid, ed. J. Cebrián, Miraguano, 1990.

DANTE, Convivium, Divina Commedia en Tutte le opere, Firenze, a cura di L. Blasucci, Sansoni Ed., 1989.

Descrizione del magnificentissimo apparato e dei meravigliosi intermedi fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl'Ill. ed. Ecc. Sigg. il Sig. Don Cesare d' Este e la Signora Donna Virginia Medici, Florencia, 1585.

Descrizione del apparato e degli intermedi fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze di Fernandino Medici e Madama Christina di Lorena gran Duchi di Toscana, Florencia, 1589.

ENZINA, J., Translación de las Bucólicas de Virgilio en Obras completas, I, ed. A.Mª. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

ERMETE TRIMEGISTO, Il Pimandro ossia l'intelligenza suprema che si rivela e parla ed alti scritti Ermetici tradotti per la prima volta dal Greco in italiano dal Dr. Giov. Bonani con una introduzione, Roma, Atanòr, 1978.

ESPINEL Y ADORNO, J., El Premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1620.

ESTIENNE, H., Poesis Philosophica, vel saltem, Reliquiae poesis philosophicae, Empedoclis, Parmenidis, Xenophanis, Cleanthis, Timonis, Epicharmi. Adiuncta sunt Orphei illius carmina qui à suis appellatus fuit. Item, Heracliti et Democriti loci quidam, et eorum epistolae, Paris, 1573.

Id., Thesaurus Graecae Linguae, Graz, Akademische Druck, U. Verlagsanstalt, 1954, vol. 6, p. 2255.

ESTIENNE, R., Dictionarium nominum virorum, mulierum, populorum, idolorum, urbium, etc., quae passim in libris prophanis leguntur, Colonia, 1568.

Id., Thesaurus Linguae Latinae, Londres, 1734-5.

EURIPIDES, Alcestis, Madrid, ed. A. Guzmán, Alianza, 1985.

EUSEBIO DE CESAREA, Praeparatio Evangelica, De Laudibus Constantini, Chronicorum, ed. Migne, Patrologiae..., t. 19 y 20.

FERNANDEZ DE IDIAQUEZ, J., Églogas de Virgilio, traducidas de Latín en Español, Barcelona, en casa de Juan Pablo Menescal, 1574.

FERNANDEZ DEL MADRIGAL, A., Tratado sobre el Eusebio de las Crónicas o tiempos, Salamanca, 1506-7.

Id., Libro intitulado las catorze questiones vulgares del Tostado..., Burgos, 1545.

FICINO, M., Opera, 2 tomos, Basileae, 1561-76.

Id., Sopra lo amore o ver'Convito di Platone, a cura di Giuseppe Ottaviano, Milano, Celuc, 1973.

Id., El libro dell'Amore, a cura di S. Niccoli, Firenze, L.S. Olschki, 1987.

Id., Sobre el Amor, tra. R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.

Id., Lessico greco-latino laur. Ashb. 1439 a cura di R. Pintaudi, Roma, Ed. del'Ateneo & Bizzarri, 1977.

Id., Lettere. I. Epistolarum familiarium liber I, a cura di S. Gentile, Firenze, L.S. Olschki, 1990.

Id., Teologia Platonica, a cura di M. Schiavone, 2 tomos, Bologna, Zanichelli Ed., 1965.

FILELFO, F., Satyrarum, s.l., 1448.

Id., Epistolae, s.l. 1514.

Id., Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone el primo del ingeniosissimo Misser Francesco Philelfo, l'altro del sapientisissimo Misser Antonio de Tempo, Venezia, 1522.

FLORES, J. de, Historia de Grisel y Mirabella, (ed. facsímil de la de Juan de Cromberger, Sevilla, 1529), Granada, ed. P. Alcázar y J.A. González, Ed. D. Quijote, 1983.

Florilegio de Stobeo, en Anthologii libri duo posteriores, Weidmann, 1974.

FULGENCIO, Mitologiae, Stutgardiae, B.G. Tevbuere, 1970.

Fulgentius Metaforalis, Leipzig-Berlin, B.G. Teubneri, ed. H. Liebeschütz, 1926.

GALVEZ DE MONTALVO, L., El pastor de Fílida, Madrid, ed. M. Menéndez y Pelayo en Orígenes de la novela, II, Baílly / Bailliére e hijos Ed., 1907, p. 399-484.

GARCILASO DE LA VEGA, Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo y Vargas y Azara., introducción, notas cronológicas, bibliografía e índices de autores citados por A. Gallego Morell, 2ª ed. revisada y adicionada, Madrid, Gredos, 1972.

Id., Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera, ed. facsímil de la de Sevilla, 1580, (Madrid, CSIC, 1973).

Id., Obras completas con comentario, Madrid, ed. E.L. Rivers, Castalia, 1981.

Id., Cancionero. (Poesías castellanas completas), Barcelona, ed. A. Prieto, Ediciones B, 1988.

GARLANDIA, G., Integumenta ovidii, poemetto inedito del secolo XIII, a cura di F. Ghisalberti, Messina-Milano, 1933.

GIL POLO, G., Diana enamorada, ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987.

GIRALDI, Lilio Gregorio, Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum Dialogo Decem, en Opera Omnia, 2 tomos, Lugduni, 1696.

Id., De Deis Gentium varia & multiplex Historia, libris sive syntagmantibus XVII comprehensa..., Basileae, Per Ioannem

Oposinum, 1560.

GOMEZ DE CIUDAD REAL, A., Traducción del Trionfo d'Amore de Petrarca, en Cancionero de Gallardo, Madrid, ed. J.M. Azáqueta, CSIC, 1962.

GONZALEZ DE BOBADILLA, B., Primera parte de las Ninfas y Pastores de Henares, Alcalá de Henarés, por Juan Grazia, 1587.

GRACIAN, B., Agudeza y arte de ingenio, Madrid, ed. E. Correa Calderón, Castalia, 1969.

GUARINI, G.B., Il pastor Fido, Paris, Presso G.C. Molini Librajo, 1782.

HENRYSON, R., Traitie of Orpheus, en The Poems of Robert Henryson, ed. G.G. Smith, Scottish Text Society, vol. III, Edimburgh-London, William Blackwood and sons, 1908, p. 26-87.

HEROLD, J.B., Heydenwelt und irer Götter anfangcklicher Ursprung (El Mundo pagano), New York-London, ed. facsímil con introducción y notas de S. Orgel, Garland Publishing, 1979.

HERRERA, F., Obra poética, 2 vols. Madrid, ed. J.M. Blecua, Anejo XXXII del BRAE, 1975.

Id., Poesía castellana original completa, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

HIGINO, Fábulas: mitología clásica, Madrid, tr. S. Rubio, Coloquio, 1987.

HORATI, Operam, Oxonii, E. Typographeo Clarendoniano, ed. E.C. Wickham & H.W. Garrod, 1967.

HOROZCO, S., Cancionero de Sebastián de Horozco, poeta toledano del siglo XVI, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1874.

Id., Cancionero, Bern und Frankfurt, ed. J. Weiner, Herbert Lang, 1975.

HURTADO DE MENDOZA, D., Poesía completa, Barcelona, ed. J.I. Díez Fernández, Planeta, 1989.

ISIDORO DE SEVILLA, Etymologiarum, ed. bilingüe J. Oroz y M.A. Marcos, Madrid, BAC, 1983.

Id., Etimologías romanceadas, Salamanca, ed. J. González Cuenca, Univ. de Salamanca, 1983.

JAUREGUI, J., Aminta, ed. J. Arce, Madrid, Castalia, 1970.

Id., Orfeo, Madrid, ed. I. Ferrer de Alba, Espasa-Calpe, 1973.

Id., Discurso poético, Madrid, ed. M. Romanos, Editora Nacional, 1978.

Id., Poesía, Madrid, ed. J. Matas, Cátedra, 1993.

JUAN DE LA CRUZ, Poesías, Madrid, ed. D. Yndurain, Madrid, Cátedra, 1990.

LACTANCIO, Divina Institutiones, ed. Migne, Patrologiae..., t. 6.

LACTANCIO PLACIDO, Commentarios in Statii Thebaida, Lipsiae, ed. R. Jahnke, Teubneri, 1898.

LANDINO, C., Carmina Omnia, Firenze, a cura di A. Perosa, L.S. Olschki, 1939.

Id., De vera nobilitate, Firenze, a cura di M^a T. Liaci, L.S. Olschki, 1970.

Id., Scritti critici e teorici, Roma, a cura di R. Cardini, Bulzoni, 1974.

Id., Disputationes Camaldulenses, Firenze, a cura di P. Lohe, Firenze, Sansoni, 1980.

LAZZARELLI, L., Fasti Christianae Religionis, Napoli, a cura di M. Bertolini, D'Auria Ed., 1991.

LEON, Fr. L., Obras propias i traducciones de latín, griego i toscano con la parafrasi de algunos salmos i capítulos de Job, Valencia, 1761.

Id., De los nombres de Cristo, Madrid, ed. C. Cuevas, Cátedra, 1986.

Id., Poesía, Madrid, ed. J. Alcina, Cátedra, 1987.

LOFRASSO, A., Los diez libros de Fortuna de Amor, ed. P. de Pineda, Londres, Henrique Chapel, 1740, 2 tomos.

LOPEZ, D., Las obras de Publio Virgilio Marón, traducidas en prosa castellana, por Diego López, con commento y anotaciones, Valladolid, F. Fernández de Córdova, 1600.

LOPEZ DE MENDOZA, I., MARQUÉS DE SANTILLANA, Poesías completas, Madrid, ed. M. A. Pérez Priego, Alhambra, 1983.

Id., Obras completas, Barcelona, ed. A. Gómez Moreno y M.P.A.M. Kerkhof, Planeta, 1988.

LORENZO EL MAGNIFICO, Tutte le Opere, 2 tomos, Roma, a cura di Paolo Orvieto, Salerno Ed., 1992.

MENA, J. de, Todas las obras del famosissimo poeta Juan de Mena con la glosa del Comendador Fernan Nuñez sobre las trezientas: agora nueuamente corregidas y enmendadas, Anvers, en casa de Martin Nucio, 1552.

Id., La Coronación, Toulouse, 1489, (ed. facsímil, Incunables Poéticos Castellanos, 1964).

Id., Laberinto de Fortuna, Madrid, ed. L. Vasvari, Alhambra, 1982.

MESA, C. de, Las Églocas y Geórgicas de Virgilio y Rimas, y el Pompeyo, tragedia de Christoval de Mesa, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618.

METGE, B., Lo Somni, Barcelona, ed. A. Vilanova, CSIC, 1946.

Id., Los sueños, Barcelona, tra. M. de Riquer, Planeta, 1985.

MIRANDOLA, P. della, De Hominibus dignitate, Heptaplus, De Ente et Uno e scritti vari, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi Ed., 1942.

Mythographi Graeci, Parthenii Libellus, Lipsae, Tevbueri, 1895.

MONTEMAYOR, J., El Cancionero del poeta George de Montemayor, Madrid, ed. A. González Palencia, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1932.

Id., Los siete libros de la Diana, Madrid, ed. F. López Estrada, Clásicos Castellanos, 1954.

Id., Los siete libros de la Diana, Madrid, ed. F. López Estrada y M^a T. López García-Berdoy, Espasa-Calpe, 1993.

Id., Los siete libros de la Diana, Barcelona, ed. M. Teijeiro, PPU, 1991.

MONTEVERDI, C., Orfeo, en Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno, I, a cura di A. della Corte, Torino, UTET, 1966, p. 158-93.

NUÑEZ DE REINOSO, A., Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea, Cáceres, ed. M.A. Teijeiro, Unex, 1991.

Orfici Frammenti, scelta di testi e traduzioni di G. Arrighetti, Torino, Boringhieri, 1959.

Orphei Hymni, iteratis curis edidit G. Quandt, Berolini, Weidmannos, 1962.

Orphei Lithica accedit Damigeron de Lapidibus, recensuit E. Abel, Hildesheim, Verlag, Dr. H.A. Gerstenberg, 1971.

The Orphic Hymns, text, translation and notes by A.N. Athanassakis, Missoula Montana, Scholar Press for The Society of Biblical Literature, 1977.

Orphica, recensuit E. Abel, Lipsiae, Praegae, Freytag-Tempsky, 1885.

Orphicorum fragmenta, collegit O. Kern, Berolini, Weidmannos, 1922.

Ovidé Moralisé: Poème du commencement du XIV siècle, publié d'après tous les manuscrits connus", ed. C. de Boer, Wiesbaden, Dr. Martin Sändig OHG, 1966.

OVIDIUS, Metamorphoses, Lipsiae, Tevbueri, 1928.

PADILLA, P., Églogas pastoriles de Pedro Padilla y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor, Sevilla, en casa de Andrea Pescioni, 1582.

PEREZ DE MONTALBAN, J., Orfeo en lengua castellana, Madrid, ed. P. Cabañas, CSIC, 1948.

PÉREZ DE MOYA, J., Philosophia secreta, ed. E. Gómez de Baquero, Madrid, Clásicos Olvidados, 1928.

PEROTTUS, N., Cornucopiae, 1501.

Id., Niccolo Perotti's version of the Enchiridion of Epictetus, Urbana, ed. and intr. R. Pendleton Oliver, University of Illinois Press, 1954.

PETRARCA, F., Rime, Trionfi e Poesie latine, Milano-Napoli, ed. F. Neri, E. Bianchi, G. Martellotti, N. Sapegno, R. Ricciardi, 1951.

Id., Opere Latine di Francesco Petrarca, 2 tomos, Torino, a cura di A. Bufano, UTET, 1975.

Id., Obras. I. Prosa, Madrid, ed. F. Rico, Alfaguara, 1978.

Id., Il Canzoniere, Milano, Fabbri, a cura di M.A. Camozzi, 1986.

Id., Cancionero, Barcelona, Planeta, intr. y notas A. Prieto, cronología y bibliografía M. Hernández, tra. Enrique Garcés, 1989.

Id., Le Familiari, I, Roma, a cura di U. Dotti, Archivio Guido Izzi, 1991.

PINDARO, Obra completa, Madrid, ed. E. Suárez de la Torre, Cátedra, 1988.

PLATON, Banquete. Fedón. Fedro, Barcelona, tra. L. Gil, Labor, 1975.

Id., La República, Madrid, trad. J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Alianza, 1988.

POLIZIANO, A., Le cose volgari di M. Angelo Poliziano, Bologna, Benedetti, 1494.

Id., Omnia Opera Angeli Politiani et alia / quaedam lectu digna..., Venetiis, Aldus Manutius, 1498.

Id., Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite, Firenze, ed. I. Del Lungo, G. Barberà, 1867. (Ed. Facsimil en Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1976).

Id., Commento inedito alle 'Selve' di Stazio, ed. L. Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978.

Id., Estancias, Orfeo y otros escritos, Madrid, ed. bilingüe F. Fernández Murga, Madrid, Cátedra, 1984.

Id., Commento inedito alle "Georgiche" di Virgilio, Firenze, ed. Livia Castano Musicò, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1990.

POLYDORO VIRGILII VRBINATIS, De rerum inventoribus libri octo, Roma, 1576.

PSEUDOJUSTINO, De Monarchia y Cohortatio ad Graecos, en Patrologiae cursus completus, ed. Migne, t. 6.

QUEVEDO, F. de, Obra poética, Madrid, ed. J.M. Bleca, Castalia, 1971.

Id., Obras en prosa, Madrid, ed. F. Buendía, Aguilar, 1986.

RAVISIUS TEXTOR, Officina partim historicis partim poeticis referta disciplinis, Basilea, 1503, Lugduni, 1560.

Id., Epithetorum opus absolutissimum... lexicon vere poeticum, uberem omnium et verborum copiam completens, Basilea, 1518, Lugduni, 1593.

REMIGIO DE AUXERRE, Comentum in Martianum Capellam, ed. C. E. Lutz, Leiden, E.J. Brill, 1962-65.

RINUCCINI, Eurídice, en Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno, I, a cura di A. della Corte, Torino, UTET, 1966, p. 69-106.

ROJAS, F. de, La Celestina, Barcelona, ed. H. López Morales, Planeta, 1980.

SA DE MIRANDA, F., Obras completas, Lisboa, ed. M. Rodrigues Lapa, Livraria Sá de Costa, 1942.

SAAVEDRA, G., Los pastores del Betis, Trani, por Lorenzo Valerii, 1633.

SALUTATI, C., Il trattato De Tyranno e Lettere scelte, Bologna, a cura di F. Ercole, Zanichelli Ed., 1942.

Id., De Nobilitate legum et medicinae. De Verecundia, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, Ed., 1947.

Id., De laboribus Herculis, ed. B.L. Ullman, Zurich, 1951.

Id., De Seculo et Religione, ed. B.L. Ullman, Florentiae, L.S. Olschki, 1957.

Id., De Fato et Fortuna, Firenze, a cura di C. Bianca, L.S. Olschki, 1985.

SANNAZARO, J., Arcadia, Napoli, per Felipe Mosca, 1720.

Id., Arcadia de Jacobo Sanazaro gentil hombre napolitano: traduzida nuevamente en nuestra Castellana lengua hespañola en prosa y metro como ella estaua en su primera lengua toscana, Toledo, 1547, por Diego López de Ayala, Diego de Salazar y Blasco de Garay (ed. facsímil Cieza, 1966).

SANZ, G., Instrucción de música sobre la guitarra española... Zaragoza, 1674, (ed. facsímil en Zaragoza, Institución Fernando el Católico, CSIC, 1952).

Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae Nuper Reperti. Ad fidem codicum Mss. Guelferbytanorum, Gottingensis, Gothani et Parisiensis., Cellis, ed. G.H. Bode, 1834.

SÉNECA: Hercules furens y Hercules Oetaeus, en Tragedies, I-II, ed. bilingüe L. Herrmann, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", 1968.

SILVA, F. de, Segunda Celestina, Madrid, ed. C. Baranda, Cátedra, 1988.

Sir Orpheus, ed. A. J. Bliss, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 2-51.

SUAREZ DE FIGUEROA, C., El pastor de Fido, Nápoles, 1602.

Id., La constante Amarilis, Valencia, 1609.

SUIDAS, Lexicon, ed. latina, Aemili Porti, Cambridge, 1705, 3 tomos.

Id., Lexicon, ed. griega, Lipsiae, ed. A. Adler, B.G. Teubneri, 1935.

TAPIA, M., Vergel de música, ed. J. Subirá, Madrid, Colección Joyas Bibliográficas, 1954.

TASSO, T., Aminta. Favola boscareccia..., Perugia, Per Vincenzo Colombata, 1602.

TATIANO, Oratio Ad Graecos, en Patrologiae Cursus Completus, ed. Migne, t. 6.

TEODORETO, Graecarum affectionum curatio, en Patrologiae, ed. Migne, t. 83, p. 835-1110.

TILESIO, A.: Antonii Thylessii Consentini Opera, Napoles, 1762.

TORRE, F. de la, Poesías, Madrid, ed. J.L. Velázquez, Imprenta de Música de don Eugenio Bieco, 1753.

Id., Poesías, Madrid, ed. A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe, 1969.

Id., Poesía completa, Madrid, ed. M^aL. Cerrón, Cátedra, 1984.

TORRENTINUS, H., Elucidarius carminum et historiarum, vel vocabularius poeticus, continens fabulas, historias, provincias, urbes, insulase, fluvios, et montes illustres, s.l., 1535.

Triste deleytación: An Anonymous Fifteenth Century Castilian

Romance, Washington, D.C., ed. M. Gerli, Georgetown University Press, 1982.

VALERIANO, P., Hyeroglyphica sive De sacris egyptiorum literis commentarii. Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis, Basileae, 1556.

VEGA, L. de, La Arcadia, Madrid, ed. E.S. Morby, Castalia, 1975.

Id., El peregrino en su patria, Madrid, ed. J.B. Avelle-Arce, Castalia, 1973.

VÉLEZ DE GUEVARA, L., Diablo cojuelo, Madrid, ed. A.R. Fernández e I. Arellano, Castalia, 1988.

VERGILI MARONIS, P., Bucólicas, Torino, ed. L. Castiglioni y R. Sabbadini, Pataviae et sociorum, 1945.

Id., Georgicon, Torino, ed. B. Calvi, Società Editrice Internazionale, 1966.

Id., Eneida, Oxford, ed. A. Hirtzel, 1966.

VITORIA, B. de, Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad. ..., Madrid, en la imprenta real, 1676.

WALSINGHAM, T., de Archana Deorum, Durham, ed. R.A. Van Kluyve, N.C., 1968.

2. Estudios:

ADMYTE. Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles. Quinto Centenario España, Microset, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1992.

ADRIANI, M., Arti magiche nel Rinascimento a Firenze, Firenze, Bonechi, 1980.

ALBANESE, G., "Le raccolte poetiche latine del Filelfo", en Francesco Filelfo nel Quinto Centenario della morte, Atti del XVII Convegno di Studi Maceratesi, (Tolentino, 27-30 set. 1981), Padova, Antenore, 1986, p. 389-458.

ALCINA ROVIRA, J., "Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)", Humanistica Lovaniensia, 25, (1976), p. 198-222.

ALLEN, D.C., Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance, Baltimore, 1970.

ALLEN, M.J.B., "Ficino's Lecture on the Good?", Renaissance Quarterly, 30, (1977), p. 160-71.

Id., The Platonism of Marsilio Ficino: A Study of His 'Phaedrus' Commentary. Its Sources and Genesis, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. California Press, 1984.

Id., "Marsilio Ficino on Plato, The Neoplatonists and the Christian Doctrine of the Trinity", Renaissance Quarterly, 37, (1984), p. 555-84.

Id., "Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's 'Timaeus' and its myth of the Demiurge", en Supplementum Festivum. Studies in Honor of Paul Oskar Kristeller, Binghamton, ed. J. Hankins,

J. Monfasani y F. Purnell, 1987, p. 399-439.

Id., Icastes: Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist, Berkeley-Los Angeles-Oxford, Univ. California Press, 1989.

ALONSO, D., La poesía de San Juan de la Cruz, Madrid, CSIC, 1942.

Id., Cuatro Poetas Españoles, Madrid, Gredos, 1962.

Id., "Manierismo por reiteración, en Francisco de la Torre", Strenae, Salamanca, 1962, p. 31-6.

Id., "El misterio técnico en la poesía de San Juan" en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1987, p. 219-305.

ALONSO CORTÉS, A., "Algunos datos sobre Hernando de Acuña y F. de la T.", HR, 9, (1941), p. 43-7.

ALONSO GAMO, J. M^a., Luis Gálvez de Montalvo: vida y obra de ese gran desconocido, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1987.

ALVAR, C., "De Apolo a Orfeo. A propósito del Libro de Apolonio", Vox romanica, 48, (1989), p. 165-72.

ALVAREZ BARRIENTOS, J., "Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo. Un comentario", Revista de Literatura, 46, (1984), p. 57-73.

ALVAREZ MORAN, M^a C., El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI, Madrid, Tesis doctoral, Univ. Complutense, 1976.

Id., "La tradición mitográfica en la Genealogía deorum y en el De laboribus Herculis", CFC, 11, (1976), p. 219-297.

Id., "Notas sobre el Mitógrafo Vaticano III y el Libellus", CFC, 14, (1978), p. 207-23.

Id. y IGLESIAS, R. M^a., "Natale Conti, estudioso y transmisor de textos clásicos", "La Philosophia secreta de Pérez de Moya: la utilización de sus modelos", en Los humanistas españoles y el humanismo europeo. IV Simposio de Filología Clásica, Murcia, Univ. de Murcia, 1990, p. 35-49, 185-8.

ANDERSON, W.S., "The Orpheus of Virgil and Ovid 'flebile nescio quid'", en WARDEN, v.i., p. 25-50.

ANDREWS, J.R. Juan del Encina. Prometheus in Search of Prestige, Berkeley, University of California Press, 1959.

ANGELINI, F., "Teatri moderni" en Teatro, musica, tradizione dei classici. Letteratura Italiana. 6, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, p. 69-112.

ANTAL, F., El mundo florentino y su ambiente social, Madrid, Alianza Forma, 1989.

ARAYA, G., "La fuente y los ríos en Garcilaso", Estudios Filológicos, 6, (1970), p. 113-35.

ARCE, J., "Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso", Filología moderna, 13, (1972-73), 46-7, p. 3-29.

Id., Boccaccio humanista y su penetración en España, Madrid,

F.U.E., 1975.

ARCE, M., "La Égloga Segunda de Garcilaso", Asomante, 5, (1949), 1, p. 57-73; 2, p. 60-78.

Id., "La Égloga I de Garcilaso", La Torre, 2, (1953), p. 31-68.

Id., "La Canción III de Garcilaso" en Historia y crítica de la literatura española. II. Siglo de Oro. Renacimiento, ed. F. Rico y F. López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, p. 138-41.

ARCE MENÉNDEZ, M^a A., Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actitud literaria, Madrid, Univ. Complutense, 1983.

ARMISENS, A., Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543, Zaragoza, Universidad-Libros Pórtico, 1982.

ATKINSON, W.C., "Orpheus with his lute", BHS, 26, (1949), p. 153-63.

Atti del Convegno su C. Salutati, Buggiano, Castello, 1981.

AVALLE-ARCE, J.B., "Gutierre de Cetina, Gálvez de Montalvo y Lope de Vega", NRFH, 5, (1951), p. 411-4.

Id., La novela pastoril española, Madrid, Istmo, 1974.

AZACETA, J.M^a de, "Italia en la poesía del marqués de Santillana", Revista de Literatura, 3, 5, (1953), p. 17-54.

AZAR, I., Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga Segunda" de Garcilaso, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1981.

BADIA, L., "'Sints de natura d'anguila en quant farets'. La literatura segons Bernat Metge", El Crotalón, 1, (1984), p. 25-65.

BARNARD, M.E., "The Grotesque and the Courtly in Garcilaso's Apollo and Daphne", Romanic Review, 72, 3, (1981), p. 253-73.

Id., The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque, Durham, Duke University Press, 1987, p. 110-30.

BAYLEY, C.C., War and society in Renaissance Florence. The 'De Militia' of Leonardo Bruni, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1961.

BAYO, M.J., Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550), Madrid, Gredos, 1970.

BEARDSLEY, T., Hispano-classical translations printed between 1482-1699, Pittsburg, Duquesne University Press, 1970.

BELLOSO MARTIN, N., Política y humanismo en el s. XV. El maestro Alfonso de Madrigal, el Tostado, Valladolid, Univ. de Valladolid, 1989.

BENEDETTO, U. di, "Fernando de Herrera. Fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético", Filología Moderna, 25-6, (1966-7), p. 21-46.

BERENGUER, A., "Una posibilidad dramática en la Égloga II^a de Garcilaso", Homenaje. Estudios de Filología e Historia Literaria, Univ. Estatal de Utrechts, La Haya, 1966, p. 90-105.

BERRIO, P., "Orfeo ante Plutón: ¿un discurso forense?", Angélica, 1, (1991), p. 37-43.

Id., "Loaysa u Orfeo en El celoso extremeño", I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Almagro, junio 1991, (en prensa).

Id., "Eurídice mordida por la serpiente", en Las mujeres en Andalucía. Actas del 2º Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer en Andalucía, II, Málaga, Diputación Provincial, 1993, p. 93-107.

Id., "Historia y ficción: el tratamiento alfonsí del mito de Orfeo", XI Congreso de la AIH, Irvine, California, agosto, 1992, (en prensa).

Id., "El viaje imaginario en la novela pastoril", Angélica, 4, (1993), (en prensa).

Id., "Música en El pastor de Fílida", III Congreso Internacional de la A.I.S.O., Toulouse, julio 1993.

Id., "Instrumentos musicales en El pastor de Fílida", Dicenda, (1994), (en prensa).

BESSI, R., "Sul Commento di Francesco Filelfo al Rerum Vulgarium Fragmenta", Quaderni Petrarqueschi, 4, (1987), p. 229-51.

BIANCHI, U., Prometeo, Orfeo, Adamo: Tematiche religiose sul destino, il male, la salvezza, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1976.

BIGI, E., La cultura del Poliziano e altri studi umanistici, Pisa, Nistri-Lischi Ed., 1967.

Id., "Umanità e letterarietà nell'Orfeo del Poliziano", Giornale storico della letteratura italiana, 159, (1982), p. 183-215.

BLANCHOT, M., El espacio literario, Buenos Aires, Paidós, 1969.

BLANCO SANCHEZ, A., Entre Fray Luis y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre, Salamanca, Ed. Atlas, 1982.

BLECUA, A., En el texto de Garcilaso, Madrid, Insula, 1970.

BLECUA, J.M., Sobre poesía de la Edad de Oro (ensayos y notas eruditas), Madrid, Gredos, 1970.

BOASE, R., "Rabia de amor: Garcilaso's Critique of the Late-Fifteenth-Century Cult of Amorous Despair" en Golden Age Spanish literature. Studies in Honor of John Varey by his Colleagues and Pupils, London, Westfield College, ed. Ch. Davis & A. Deyermond, 1991, p. 49-62.

BOCCHETTA, V., Sannazaro en Garcilaso, Madrid, Gredos, 1976.

Boethius. His life, thought and influence, Oxford, Basil Blackell, ed. M. Gibson, 1981.

BONAFOUS, N.A., Examen crítico de la vida y obra de Angelo Poliziano, Madrid, trad. J. Gómez de la Cortina, Imprenta y Librería de D. Eusebio Aguado, 1859.

BONAVENTURA, A., "Il mito di Orfeo nella musica", Nuova Antologia, s.v., 149, 1º octubre 1910, p. 401-15.

Id., "Il Poliziano e la musica", La Bibliofilia, 44, (1942), p. 114-31.

- BORSELLINO, N., Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale, Parma, Ed. Zara, 1986.
- Id., "Il comico" en Le Questioni. Letteratura Italiana. 5, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, p. 436-42.
- BOULANGER, A., "L'Orphisme à Rome", Rev. des études latines, 15, (1937), p. 121-35.
- Id., "L'Orphisme", Rev. des études anciennes, 39, (1937), p. 121-35.
- BOWRA, C.M., "Orpheus and Eurydice", Classical Quartely, 2, (1952), p. 113-24.
- BOYANCE, P., Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Études d'histoire et de Psychologie religieuses, París, Bocard, 1937.
- Id., La religion de Virgile, Paris, PUF, 1963.
- Id., "Élisis et Orphée", Revue des Études Grecques, 88, (1975), p. 195-202.
- BOYLE, A.J., The Chaonian Dove: Studies in the Eclogues, Georgics, and Aeneid of Virgil, Leiden, E.J. Brill, 1986.
- BRANCA, V., "Momarie Veneziane e Fabula di Orfeo", en Umanesimo e Rinascimento, Firenze, L.S. Olschki, 1980, p. 57-73.
- Id., "Poliziano a Venezia e l'origine veneziana della Fabula di Orfeo", en AAVV, Giorgone e l'umanesimo veneziano, Firenze, a cura di R. Palluchini, L.S. Olschki, 1981.
- Id., Poliziano e l'umanesimo della parola, Torino, Einaudi, 1983.
- BRANCAFORTE, B., Las Metamorfosis y Las Heroidas de Ovidio en La General Estoria de Alfonso el Sabio, Madison, 1990.
- BROWN, V. & KALLENDORF, C., "Two humanist annotators of Virgil: Coluccio Salutati and Giovanni Tortelli" en Supplementum festivum. Studies in honor of P.O. Kristeller, Binghamton-New York, Medieval & Renaissance texts & studies, ed. by J. Hankins, J. Monfasani, F. Purnell J.R., 1987, p. 65-99.
- BUCETA, E., "Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa", RFE, 6, (1919), p. 299-305.
- BUCHANAN, M.A., "A neglected version of Quevedo's Romance on Orpheus", MLN, 20, (1905), p. 116-8.
- BUCK, A.: Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance, Krefeld, Scherpe Verlag, 1961.
- BUSH, D., Classical Influences in Renaissance Literature, Cambridge, Harvard University Press, 1952.
- BUSTOS, E. de, "Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega", Garcilaso, Academia Literaria Renacentista, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, p. 127-163.
- CABAÑAS, P., El mito de Orfeo en la literatura española, Madrid, CSIC, 1948.
- Id., "Eurídice y Orfeo en la novela pastoril" en Estudios dedicados a Menéndez Pidal, IV, Madrid, CSIC, 1953, p. 331-58.
- Id., "Garcilaso, Arguijo, Góngora. Tres sonetos sobre el mismo tema", BHS, 3, (1970), p. 210-22.

CABELLO PORRAS, G., "Del paradigma clásico a una apertura significacional en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Herrera", Analecta Malacitana, 4, (1981), p. 309-29.

CALDERA, E., "L'estetica di Garcilaso", Miscellanea di studi ispanici, 16, (1968), p. 179-ss.

Id., "Ancora sulla 'viola' di Garcilaso", Studi di letteratura spagnola, Roma, 1968-70, p. 267-78.

CALDERINI, A., "Ricerche intorno alla Biblioteca e alla cultura greca di Francesco Filelfo", Studi Italiani di Filologia Classica, 20, (1913), p. 204-424.

CAMERANI, S., Bibliografia Medicea, Firenze, L.S. Olschki, 1964.

CAMMARATA, J., Mythological themes in the Works of Garcilaso de la Vega, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.

CARAVAGGI, G., "Un traduttore entusiasta: D. Hernando de Acuña" en Studi sull'epica ispanica del Rinascimento, Pisa, Università di Pisa, 1974, p. 7-50.

CARDINI, R., La critica del Landino, Firenze, Sansoni, 1973.

CARDUCCI, G., Il Poliziano e l'umanesimo, en Opere, vol. 12, Bologna, Nicola Zanichelli Ed., 1944.

CARRAI, S., "Implicazioni cortigiane nell'Orfeo di Poliziano", Rivista di Letteratura Italiana, 8, (1990), p. 9-23.

CARRARA, E., "La poesia pastorale" en Storia dei Generi Letterari Italiani, Milano, Vallardi, s.a..

CASSELLA, M., "Il Somni en Bernat Metge e i primi influssi italiani sulla letteratura catalana" Archivum Romanicum, 3, 2, (1919), p. 145-205.

CASSIRER, E.: "Giovanni Pico della Mirandola. A Study in the History of Renaissance ideas" en Kristeller, P.O. y Wiener, P.P. eds. Renaissance Essays, Nueva York-Evanston, Harper & Row, 1968, p. 33-60.

Id., Dall'umanesimo all'Illuminismo. Saggi raccolti a cura di P.O. Kristeller, Firenze, La nuova Italia, 1967.

Id., Filosofia delle forme simboliche, Firenze, La nuova Italia, 1964.

Id. Simbolo, mito e cultura, Roma-Bari, Laterza, 1981.

CASTELLI, P., "Orphica" en Il lume del sole. Marsilio Ficino medico dell'anima, (Figline Valdarno, Vecchio Palazzo Comunale, 18 maggio-19 agosto, 1984), Firenze, Opus Libri, 1984, p. 51-64.

CASTRO, A., El pensamiento de Cervantes, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1925.

CASTRO GUIASOLA, F., Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina, Madrid, CSIC, 1973.

CATEDRA, P., Amor y pedagogía en la Edad Media, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1989.

CATTIN, G., "Il Quattrocento" en Teatro, musica, tradizione dei classici. Letteratura Italiana, 6, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, p. 273-89.

CEBRIAN, J., La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva.

Significación y sentido, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986.

Id., El mito de Adonis en la poesía de la Edad de oro, Barcelona, PPU, 1988.

Id., Estudios sobre Juan de la Cueva, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1991, p. 155-68.

CERRON, M^a L., El poeta perdido: Aproximación a Francisco de la Torre, Pisa, Giardini Editori, 1984.

CHASTEL, A., Marsile Ficini et l'Art, Genève-Lille, E. Droz & R. Giard, 1954.

Id., Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico, Madrid, Cátedra, 1982.

CHATHAM, J.R., "A thirteenth century spanish version of the Orpheus myth. (Alfonso X General Estoria)", Romance Notes, 10, (1968), p. 181-85.

CHEVALIER, M., "La Diana de Montemayor y su público en la España del s. XVI", en Creación y público en la literatura española, Madrid, Castalia, 1974, p. 40-55.

CHOI, Nak-Won, Garcilaso a lo divino. Estudio crítico sobre el proceso de la contrafacción de la poesía garcilasiana en la Edad de Oro, Madrid, Univ. Complutense, 1988.

CLAPS, D., Poliziano (1454-1494), Torino, Paravia, 1931.

CLARK, R.J., Catabasis: Vergil and the wisdom tradition, Amsterdam, B.R. Grüner, 1979.

COLOMBI-MUNGUIO, A., "Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española", NRFH, 40, 1, (1992), p. 143-68.

CORREA, G., "El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor", Thesaurus, 16, 10, (1961).

Id., "Garcilaso y la mitología", HR, 45, (1977), p. 269-81.

COSSIO, J.M., Las fábulas mitológicas en España, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

COSTER, A., "Sur Francisco de la Torre", RH, 45, (1925), p. 74-132.

COSTA, A., "Una solución dramática al mito de Orfeo: El marido más firme de Lope de Vega", en El mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1988, p. 278-87.

COURCELLE, P., La consolation de philosophie dan la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce, Paris, Etudes Augustiniennes, 1967.

COZAD, M.L. "Experiential conflict and rational motivation in The Diana Enamorada: an anticipation of the modern novel", Journal of Hispanic Philology, 5, (1981), p. 199-214.

CRABBE, A., "Anamnesis and mythology in the De Consolatione Philosophiae" en Atti Congresso Internazionale di Studi Boeziani, (Pavia, 5-8, oct, 1980), Roma, a cura di Luca Obertello, Editrice Herder, 1981, p. 311-25.

CRAWFORD, J.P.W., "Some Notes on La constante Amarilis of Christóval Suárez de Figueroa", MLN, 21, (1906), p. 8-11.

Id., The Life and Works of Cristóbal Suárez de Figueroa,

Publications of the University of Pennsylvania, Series in Romanic Languages and Literatures, I; Filadelfia, 1907.

Id., "Sources of an Eclogue of Francisco de la Torre", MLN, 30, (1915), p. 214-5.

Id., "Two Spanish imitations of an italian sonnet", MLN, 31, (1916), p. 122-3.

Id., "Francisco de la Torre y sus poesías", en Homenaje a Menéndez Pidal, II, Madrid, Hernando, 1925, p. 431-46.

Id., "Francisco de la Torre and Juan de Almeida", MLN, 42, (1927), p. 365-71.

CREEL, B.L., The religious poetry of Jorge de Montemayor, London, Tamesis Book, 1981.

CRESPO, A., "El Ninfale Fiesolano de Giovanni Boccaccio y la Fabula do Mondego de Francisco Sá de Miranda" en Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali, a cura di F. Mazzoni, Firenze, L.S. Olschki, 1978, p. 163-78.

CRISTOBAL, V., Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica, Madrid, Univ. Complutense, 1980.

CRUZ, A.J., Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988.

CRUZ CASADO, A., Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique: un libro de aventuras peregrinas inédito, Madrid, Universidad Complutense, 1989.

CURTIUS, E.R., Literatura europea y Edad Media latina, Méjico, F.C.E., 1955.

DAMIANI, B.M., "Orphée dans le roman pastoril de Montemayor", Criticón, 17, (1982), p. 7-11.

Id., "Journey to Felicia: La Diana as a Pilgrimage, a Study in Symbolism", Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 45, (1982), p. 58-76.

Id., Montemayor's Diana, Music, and the Visual Arts, Madison, 1983.

Id., La Diana of Montemayor as social and religious teaching, Kentucky, Univ. Press. of Kentucky, 1983.

Id., "Aspectos estilísticos de la Diana de Jorge de Montemayor", RFE, 63, (1983), p. 291-312.

Id., Jorge de Montemayor, Roma, Bulzoni, 1984.

Id., "El Valle de los Cipreses en La Galatea de Cervantes", Homenaje a Antonio Vilanova, I, Barcelona, PPU, 1989, p. 167-76.

DANNENFELDT, K.H., "The Pseudo-Zoroastrian Oracles in the Renaissance", Studies in the Renaissance, 4, (1957), p. 7-30.

DAVIES, J., "Marsilio Ficino: Lecturer at the Studio fiorentino", Renaissance Quarterly, 45, (1992), p. 785-90.

DELLA TORRE, A., Storia dell'Accademia Platonica di Firenze, Firenze, Carnecchi e Figli, 1902.

DEMATS, P., "Les fables antiques dans l'Ovidé Moralisé", en Fabula: Trois études de Mythographie antique et médiévale, Genève, Librairie Droz, 1973.

DESPOINT, M., L'incantation virgilienne. Essai sur les mythes du poète enchanteur et leur influence dans l'oeuvre de Virgile, Bordeaux, Delmas, 1952.

Id., "Orphée dans le Culex: Il Orphée et Euridice. Le faute et la poena d'Orphée", Orpheus Voce, 2, (1985), p. 181-95.

DETIENNE, M., "Orphée au miel", Quaderni Urbinati di cultura classica, 12, (1971), p. 7-23.

DEYERMOND, A., The Petrarchan sources of 'La Celestina', Oxford, Languages and Literature Monographs, 1961.

DIEGO, G., "El virtuoso divo Orfeo", Revista de Occidente, 14, (1926), p. 182-201.

DIEZ DEL CORRAL, L., La función del mito clásico en la literatura contemporánea, Madrid, Gredos, 1974.

DIEZ ECHARRI, E., Teorías métricas del Siglo de Oro, Madrid, CSIC, 1970.

DIEZ FERNANDEZ, J.I., Edición y Comentario del "Cancionero a Marfira" de don Diego Hurtado de Mendoza, Madrid, Universidad Complutense, 1985, Memoria de licenciatura inédita.

Id., "El Cancionero a Marfira de Don Diego Hurtado de Mendoza", RFE, 69, (1989), 1-2, p. 119-131.

DOGLIO, M^a L., "Mito, metamorfosi, emblema dalla Favola di Orfeo del Poliziano alle 'Festa de lauro'", Lettere Italiane, 29, (1977), p. 148-170.

DRONKE, P., "The Return of Eurydice", Classica et Medievalea, 23, (1962), p. 198-215.

DUNN, P.N., "Garcilaso' Ode a la Flor de Gnido: A commentary on some Renaissance Themes and Ideas", Zeitschrift für romanische Philologie, 81, (1965), p. 288-309.

EARLE, T.F., Theme and image in the poetry of Sá de Miranda, Oxford University Press, 1980.

EGIDO, A., "Contar en la Diana", Formas Breves del Relato, Casa de Velazquez-Universidad de Zaragoza, 1986, p. 137-55.

Id., "La poética del silencio en el siglo de oro", BHi, 86, (1986), p. 93-120.

Id., "La invención del amor en La Diana de Gaspar Gil Polo", Dicenda, 7, (1987), p. 383-97.

Id., "Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte" en Homenaje a Eugenio Asensio, Madrid, Gredos, 1988, p. 171-84.

Id., "La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis)", Criticón, 46, (1989), p. 5-39.

EISENBERG, D., "The General Estoria: sources and source treatment", Zeitschrift für romanische Philologie, 89, (1973), p. 206-227.

Enciclopedia Dantesca, Roma, Istituto Italiano della Enciclopedia Italiana, 1973, vol. IV, p. 192.

ENGELS, J., Etudes sur L'Ovide Moralisé, Groningen, Batavia, 1945.

ENTENZA DE SOLARE, B.E., "Datos para la biografía de don Juan Coloma", Filología, 13, (1968-69), p. 165-73.

ESTEVA, M^a D., "El Dialogo Espiritual de Jorge de Montemayor", 1616, 5, (1983), p. 31-45.

FARINELLI, A., "Cervantes y su mundo idílico", RFE, 32, (1948), p. 1-24.

FERA, V., "Itinerari filologici di Francesco Filelfo", en Francesco Filelfo..., op. cit., p. 89-135.

FERNANDEZ ARENAS, J., "Sobre los Dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal" Archivo Español de Arte, 49, (1976), p. 338-43.

FERNANDEZ GUERRA, A., "Discurso de Recepción en la RAE de Don...", Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la RAE, Madrid, RAE, 1860, p. 79-104.

FERNANDEZ MORERA, D., "Garcilaso's Second Eclogue and the literary tradition", HR, 47, (1979), p. 37-53.

FERRATINI, P., "Reseña a La parola ritrovata", Intersezione, 4,3, (1984), p. 677-81.

FERRUCCI, F., "Il mito", Le Questioni. Letteratura Italiana. 5., a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, p. 513-49.

FIELD, A., "Cristoforo Landino's First Lectures on Dante", Renaissance Quarterly, 39, (1986), p. 16-38.

FLAMINI, F., La lirica toscana del Rinascimento della morte del Petrarca ai tempi del Poliziano, Tesi inedita, Pisa, 1889.

Id., "La historia de Leandro y Hero e l'ottava rima di Boscán" en Studi di storia letteraria italiana e straniera, Livorno, R. Giusti, 1895, p. 385-417.

FONT, M^a T., "Análisis estructural del Soneto XII de Garcilaso", Explicación de Textos literarios, 7, 1, (1978), p. 63-8.

FONTANA ELBOJ, G., "Algunas notas sobre la relación entre Boscán y Bocángel en sus poemas de Hero y Leandro", Cuadernos de Investigación Filológica, 15, (1989), p. 71-86.

FRADEJAS, J., Novela corta del siglo XVI, 2 tomos, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.

FRIEDMAN, J.B., Orpheus in the Middle Ages, Harvard, University Press, Cambridge, Mass., 1970.

FUBINI, R., "Ficino e i Medici all'avvento di Lorenzo il Magnifico", Rinascimento, 24, (1984), p. 3-52.

Id., "Ancora su Ficino e i Medici", Rinascimento, 27, (1987), p. 275-91.

FUCILLA, J., Estudios sobre el petrarquismo en España, Madrid, CSIC, 1960.

Id., Relaciones hispano-italianas, Madrid, Anejo de R.F.E., LIX, 1953.

Id., "Etapas en el desarrollo del mito de Icaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", Hispanófila, 8, (1960), p. 10-51.

GALAND, P., "Les jeux textuels de Politien dans l'apologue

de la poesie civilisatrice (Nutricia, 34-138)", en Homo sapiens Homo humanus. II. Individuo e società nei secoli XV-XVI. Atti del XXX Convegno del Centro di Studi Umanistici, (Montepulciano, 1988), a cura di G. Tarugi, Firenze, L.S. Olschki, 1990.

GALLEGO MORELL, A., El mito de Faetón en la literatura española, Madrid, CSIC, 1961.

Id., "Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega" en Garcilaso, vol. cit. supra, p. 235-46.

GARCIA DE LA CONCHA, V., "La 'Officina poetica' de Garcilaso" en Garcilaso, vol. cit. supra, p. 83-5.

GARCIA GALIANO, A., La imitación poética en el Renacimiento, Kassel, Reichenberger-Deusto, 1992.

GARCIA GUAL, C., Primeras novelas europeas, Madrid, Istmo, 1974.

Id., C., Mitos, viajes, héroes, Madrid, Taurus, 1985.

GARCIA LORCA, F., "El mito de Orfeo, ninfas y sirenas" en De Fray Luis a San Juan: la escondida senda, Madrid, Castalia, 1972, p. 206-15.

GARGANO, A., "Statto attuale degli studi sulla novela sentimental. I. La questione del genere", Studi Ispanici, (1979), p. 59-80.

Id., "II. Juan Rodríguez del Padrón. Diego de San Pedro. Juan de Flores", Studi Ispanici, (1980), p. 39-69.

Id., Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso, Liguori, Nápoles, 1988, p. 107-21.

GARIN, E., Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina, Firenze, Le Mounier, 1937.

Id., Prosatori latini del Quattrocento, Milan-Napoles, Ricciardi, 1952.

Id., "Ritratto di Marsilio Ficino" en Il Quattrocento, Firenze, Sansoni, 1954, p. 31-48.

Id., "L'ambiente del Poliziano", en La cultura filosofica del Rinascimento italiano, Firenze, 1961, p. 335-63.

Id., "I cancellieri umanisti della Repubblica Fiorentina da Coluccio Salutati a Bartolomeo Scala", en Libera Cattedra di Storia della civiltà fiorentina, Firenze, Studi Fiorentini, 1963, p. 53-81.

Id., La cultura del Rinascimento. Profilo storico, Bari, Laterza, 1973.

Id., La revolución cultural del Renacimiento, Barcelona, Crítica, 1981.

Id., "La letteratura degli umanisti" en Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento e l'Ariosto, Milano, dir. E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, 1988, p. 9-368.

GENDEAU-MASSALOUX, M., "La folie d'amour, de Garcilaso à Góngora: épanouissement et métamorphoses d'un thème mythique", en Visages de la Folie (1500-1650) (domaine hispano-italien), Paris, ed. A. Redondo et A. Rochon, La Sorbonne, 1981, p. 101-16.

GENTILE, S., "Per la storia del testo del 'Comentarium in Convivium' di Marsilio Ficino", Rinascimento, 21, (1981), p. 3-27.

Id., "In margine all'epistola 'De divino furore' di Marsilio Ficino", Rinascimento, 23, (1983), p. 33-79.

Id., "Note sui manoscritti greci di Platone utilizzati da Marsilio Ficino", en Scritti in onore di Eugenio Garin, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, p. 51-84.

Id., "Sulla prima traduzioni del greco di Marsilio Ficino", Rinascimento, 30, (1990), p. 57-104.

GHERTMAN, S., Petrarch and Garcilaso: A linguistic approach to style, London, Tamesis Book, 1975.

GHISALBERTI, F., "Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi" en Giornale Dantesco, vol. XXXIV, n.s. IV. Annuario Dantesco, 1931, Florencia, L.S. Olschki, 1933, p. 1-110.

Id., "Arnolfo d'Orleáns, un cultore d'Ovidio nel secolo XII", Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere: Classe di Lettere, Scienze morali e storiche, 24 (15 della Serie III), fascículo 4, 1932, p. 157-234.

Id., "L'Ovidius Moralizatus di Pierre Bersuire" en Studij Romanzi, Già editi da E. Monaci e ora da V. Rossi, XXIII, In Roma, Presso la società Via de Studeravi, 19, 1933.

GIL, L., "orfismo", Gran Enciclopedia Rialp, v. 17, Madrid, Rialp, 1973, p. 414-5.

Id., Transmisión mítica, Barcelona, Planeta, 1975.

GINZLER, J.R., The role of Ovidius's metamorphoses in the General Estoria of Alfonso el Sabio, Michigan, An Arbor, 1987.

GIRAUD, Y.F.A., Le fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XI^e siècle, Genève, Droz, 1969.

GOMBRICH, E.H., "Iconus Symbolicae the visual image in Platonic thought", Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 11, (1948), p. 69-ss.

GOMEZ, J., "Los libros sentimentales de los s. XV y XVI: sobre la cuestión del género", Epos, 6, (1990), p. 521-32.

GOMEZ MORENO, A., El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV, Barcelona, PPU, 1990.

Id., España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos, Madrid, Gredos, 1994.

GONZALEZ PALENCIA, A. y MELE, E., Vida y Obras de D. Diego Hurtado de Mendoza, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1941-43.

GREEN, O.H., "Boscán and Il Cortegiano. The Historia de Leandro y Hero", Thesaurus, 4, (1948), p. 90-101.

GRIFFIN, J., Latin Poets and Roman Life, Chapel Hill, N.C., 1985.

GUALDO ROSA, L., "Una prolusione inedita di Francesco Filelfo del 1429, rielaborata dal figlio Gian Mario nel 1467" en Francesco Filelfo ..., op. cit., p. 275-323.

GUILLOU-VARGAS, S., Mythes, mythographies et poésie lyrique au siècle d'or espagnol, Paris, Didier Erudition, 1986.

GUTHRIE, W.C.K., Orpheus and Greek religion, London, 1952. (Traducción española, Buenos Aires, 1970).

HALE, J.R., Firenze e i Medici. Storia di una città e di una famiglia, Milano, Mursia, 1977.

HANKINS, J., "The Myth of the Platonic Academy of Florence", Renaissance Quarterly, 44, (1991), p. 429-75.

HATINGUAIS, J., "En Marge d'un poème de Boèce: l'interprétation allégorique du mythe d'Orphée par Guillaume de Conches", Association Guillaume Budé: Congrès de Tours et de Poitiers, actes du Congrès, Paris, 1954, p. 285-9.

HAY, D., Polydore Virgil. Renaissance historian and man of letters, Oxford, At the Clarendon Press, 1952.

HERNANDEZ, M., "La fusión mítica de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poética petrarquescas", Analecta Malacitana, 8, 1, (1985), p. 123-44.

HEURGON, J., "Orphée et Eurydice avant Virgile", Mélanges d'archéologie et d'histoire, 49, (1932), p. 6-60.

HIBBERT, C., The rise and fall of the house of Medici, London, Penguin Books, 1974.

HIGHET, G., La tradición clásica. Influencias griega y romanas en la literatura occidental, México, FCE, 1978.

Homo sapiens, homo humanus. Atti del XXVII, XXVIII, XXIX y XXX Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici "Angelo Poliziano", Montepulciano, Firenze, Olschki, 1985-88.

HUGHES, G., The poetry of Francisco de la Torre, Toronto, University Press, 1982.

Humanismo y Renacimiento. Lorenzo Valla, Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Pietro Pomponazzi, Baldassare Castiglione, Francesco Guicciardini, sel. P.R. Santidrián, Madrid, Alianza Ed., 1986.

IGLESIAS FEIJOO, L., "Lectura de la Égloga I", en Garcilaso, vol. cit. supra, p. 61-82.

INFANTES, V., "De Officinas y Polyantheas. Los diccionarios secretos del siglo de oro" en Homenaje a E. Asensio, op. cit., p. 243-57.

IRWIN, E., "The Songs of Orpheus and the New Song of Christ" en WARDEN, Orpheus, v.i. p. 51-62.

IZQUIERDO, J.A., Diego López o el virgilianismo español en la escuela del Brocense, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1989.

JAYNE, S., "Ficino and the platonism of the English Renaissance", Comparative Literature, 4, (1952), p. 214-38.

JONES, R.O., "Bembo, Gil Polo, Garcilaso", Revue de Littérature Comparée, 40, (1966), p. 536-40.

JOUKOVSKY, F., Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVIe siècle, Genève, Droz, 1970.

JUNG, M-R., Hercule dans la littérature française du XVIe

siècle. De l'Hercule courtois al'Hercule Baroque, Genève, Droz, 1966.

KEIGHTLEY, R.G., "Alfonso de Madrigal and the Chronici Canones of Eusebius", The Journal of medieval and Renaissance Studies, 7, (1977), p. 245.

KENNEDY, W.J., Japoco Sannazaro and the uses of pastoral, Hanover and London, University Press of New England, 1983.

KINKELDEY, O. "Franchino Gafori and Marsilio Ficino", Harvard Library Bulletin, 1, (1947), p. 379-82.

KLUTSTEIN, I., Marsilio Ficino et la Theologie Ancienne: Oracles chaldaïques. Hymnes Orphiques. Hymnes de Proclus., Città di Castello, L.S. Olschki Editore, 1987.

KOMANECKY, P., "Epic and Pastoral in Garcilaso's Egloges", MLN, 86, 2, (1971), p. 154-66.

Id., "Quevedo's Notes on Herrera: The involvement of Francisco de la Torre in the controversy over Góngora", BHS, 52, (1975), p. 122-33.

KRISTELLER, P.O., Supplementum Ficinianum, 2 tomos, Firenze, L.S. Olschki, 1937-45.

Id., "Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli. Contributo alla diffusione delle idee ermetiche nel Rinascimento", Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie II, 8, 2.3., (1938), p. 237-57.

Id., The scholastic background of Marsilio Ficino, New York, Cosmopolitan Science Art Service, 1944.

Id., Ocho filósofos del Renacimiento italiano, Mexico, F.C.E., 1970.

Id., "La diffusione europea del platonismo fiorentino", en Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro. Atti del V Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici, (Montepulciano, 1968), Firenze, L.S. Olschki, 1970, p. 1-21.

Id., "Recensión de: Angelo Poliziano: Miscellaneorum Centuria Secunda, ed. V. Branca y M. Pastore, Firenze, Alinari, 1972", Renaissance Quarterly, 28, (1975), p. 64-6.

Id., El pensamiento renacentista y sus fuentes, México, F.C.E., 1982.

Id., El pensamiento renacentista y las artes, Madrid, Taurus, 1986.

Id., Marsilio Ficino and his work after five hundred years, Firenze, L.S. Olschki, 1987.

Id., Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1988.

LAPESA, R., La obra literaria del Marqués de Santillana, Madrid, 1957.

Id., Garcilaso: Estudios completos, Madrid, Istmo, 1985.

Id., "Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista", Epos, 4, (1988), p. 9-20.

LARA GARRIDO, J., Poética manierista y texto plural (Luis Barahona de Soto en la lírica española del XVI), Málaga,

Universidad de Málaga, 1980.

LAZARO CARRETER, F., "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial", Anuario de Estudios Filológicos, 2, (1979), p. 89-119.

Id., "La 'Ode ad Florem Gnidi' de Garcilaso de la Vega" en Garcilaso, vol. cit. supra, p. 109-26.

LEDDA, G., Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613), Pisa, Università di Pisa, 1970.

LEE, M.O., "Orpheus and Eurydice: Myth, Legend, Folklore", Classica et Mediaevalia, 26, (1965), p. 402-12.

LEON, P.R., "El soneto XIII de Garcilaso: ensayo de explicación textual", Explicación de Textos Literarios, 8, 2, (1979), p. 129-35.

LEON, P., "Orpheus and the Devil in Calderón's El Divino Orfeo", en WARDEN, Orpheus, v.i. p. 183-216.

Leonardo Bruni Cancelliere della Repubblica di Firenze, Convegno di Studi, (Firenze, ott. 1987), a cura di P. Viti, Firenze, L.S. Olschki, 1990.

Leonardo Bruni. Per il censimento dei Codici dell'Epistolario di Leonardo Bruni. Seminario Internazionale di Studi, (Firenze, ott. 1987), a cura di L. Gualdo Rosa e P. Viti, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1991.

LEVIN, H., The myth of the Golden Age in the Renaissance, New York, Oxford Univ. Press, 1969.

LEVISI, M., "Elementos visuales en la Egloga II de Garcilaso", BBMP, 53, (1977), p. 39-59.

LIDA DE MALKIEL, M^a R., "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", RFH, 1, (1939), p. 20-79.

Id., "La General Estoria: notas literarias y filológicas. I", en Romance Philology, 12, (1958-59), p. 111-142; II, Romance Philology, 13, (1959-60), p. 1-30.

Id., "El ciervo herido y la fuente". "El ruiseñor de las Geórgicas y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro" en La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, 1975, p. 52-79, 100-17.

Id., Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento México, El Colegio de México, 1984, 2^a ed. adicionada por Y. Malkiel, 1984.

LIMENTANI, A., "Orfeo, Palinuro e Casella" en A.A.V.V. La parola ritrovata, Palermo, Sellerio, a cura di C.D. Girolamo & I. Paccagnella, 1982, p. 82-98.

LINFORTH, I., The Arts of Orpheus, New York, Arno Press, 1973.

LOPEZ BASCUÑANA, I., "La mitología en el Marqués de Santillana", BBMP, 54, (1978), p. 297-330.

LOPEZ BUENO, B., Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial, 1978.

Id., "La oposición ríos / mar en la imaginería del petrarquismo y sus implicaciones simbólicas. De Garcilaso a Herrera", Analecta Malacitana, 4, (1981), p. 261-83.

LOPEZ ESTRADA, F., La Galatea de Cervantes. Estudio crítico, Tenerife, Universidad de la Laguna, 1948.

Id., "Estudio y texto de la narración pastoril Ausencia y soledad de amor, del Inventario de Villegas", BAE, 29, (1949), p. 99-133.

Id., "Las Bellas Artes en relación con la concepción estética de la novela pastoril", Anales de la Universidad Hispalense, 14, (1953), p. 65-89.

Id., "Un libro pastoril mexicano: El Siglo de Oro de Bernardo de Balbuena", Anuario de Estudios Americanos, 27, (1970), p. 787-813.

Id., Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa, Madrid, Gredos, 1974.

Id., Las Poéticas castellanas de la Edad Media, Madrid, Taurus, 1984.

Id., "La comedia pastoril en España", Actas del VIII Convegno di Studi del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo, 1984.

Id., HUERTA, J., y INFANTES, V., Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española, Madrid, Universidad Complutense, 1984.

Id., "Consideraciones sobre una representación pastoral de Orfeo y Eurídice (Poliziano, 1480-1984)", Dicenda, 3, (1984), p. 117-25.

Id., "Un estreno de actualidad: El Orfeo y Eurídice de Poliziano", Insula, 455, octubre de 1984, p. 15.

Id., "Fiestas y literatura pastoril: el caso de la Diana enamorada de G.P.", La Fête et l'Écriture. Colloque International, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, p. 199-211.

Id., "Una interpretación de la presencia de Orfeo en la Diana de Montemayor", Homenaje a José Fradejas Lebrero, Madrid, UNED, 1993.

LOPEZ GRIJERA, M^aL., "Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo", en Homenaje a E. Asensio, Madrid, Gredos, 1980, p. 291-309.

LUMSDEN-KOVEL, A., "Garcilaso de la Vega, poeta latino" en La poesía de Garcilaso, vol. cit. infra, p. 313-7.

MACCHIONI, R., "Il petrarchismo del Poliziano", Studi Petrarqueschi, 4, (1951), p. 59-89.

MACCHIORO, V., Orpheé. Rapports de l'orphisme et du christianisme, Paris, 1925.

Id., Zagreus. Studi sull'orfismo, Firenze, Vallecchi, 1930.

MACDONALD, I., "The Coronation of Juan de Mena: Poem and Commentary", HR, 7, (1939), p. 125-ss.

MACGEE, T.J., "Orfeo and Euridice, the First Two Operas",

en WARDEN, Orpheus, v.i., p. 163-81.

MACRI, O., Fernando de Herrera, Madrid, Gredos, 1972.

MAESTRE, J.M., "La mezcla de géneros en la literatura latina renacentista: A propósito de la Apollinis fabula del Brocense" en Actas del Simposio Internacional IV Centenario de la publicación de la Minerva del Brocense: 1587-1987, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1989, p. 145-87.

La magia naturale nel Rinascimento. Testi di Agrippa, Cardano, Flud, Torino, intr. P. Rossi, tr. y note. S. Parigi, UTET, 1989.

MAGOWAN, R., "Orpheus and Narcissus: Some thoughts on Modern Pastoral", Prose, 6, (1973), p. 157-68.

MAIER, I., Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469-1480), Genève, Librairie Droz, 1966.

MAMBELLI, G., Gli annali delle edizioni virgiliane, Firenze, L.S. Olschki, 1954.

MANERO SOROLLA, M^aP., Introducción al estudio del petrarquismo en España, Barcelona, PPU, 1987.

MARASSO, A. "Juan Boscán", en Estudios de literatura castellana, Buenos Aires, 1955, p. 1-34.

Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti, Firenze, a cura di G.C. Garfagnini, 2 vol., L.S. Olschki, 1986.

MARTELLI, M., "Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana", Interpres, 8, (1988), p. 7-40.

MARTINEZ LOPEZ E., "Sobre aquella bestialidad de Garcilaso (egl. III.230)", PMLA, 87, (1972), p. 12-25.

MASSEY, I., The Gaping pig. Literature and metamorphosis, Berkeley, Los Angeles-London, Univ. California Press, 1976.

MATAS CABALLERO, J., Juan de Jáuregui: Poesía y Poética, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990.

MATEO, R., "La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista", Epos, 7, (1991), p. 313-33.

MAURINO, F.D., "The theme of the Eyes: Poliziano as a source of Cetina", HR, 37, (1969), p. 362-9.

MAZZEI, A., "F. de H. y El Cortesano de Castiglione", BAAL, 8, (1940), p. 248-9.

Id., "El agua en la poesía de Boscán y Garcilaso", BAAL, 10, (1942), p. 497-505.

MELE, E., "Sonetti spagnuoli tradotti in italiano." BH, 16, (1914), p. 448-57.

Id., "Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia", BHi, 25, (1923), p. 108-48 y 361-70; 26 (1924), p. 35-51.

Id., "In margine alle poesie de Garcilaso", BHi, 32, (1930), p. 218-42.

MELTZOFF, S., Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia Poetica and painting from Boccaccio to Poliziano, Firenze, L.S. Olschki, 1987.

MENÉNDEZ PELAYO, M., Antología de poetas líricos

castellanos, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1919, tomo XIII, p. 334-78.

Id., Orígenes de la novela, II, Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1943.

MONTERO, J., La controversia sobre las 'Anotaciones' herrerianas, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987.

MONTOLI BERNADAS, V., Introducción a la obra de Gutierre de Cetina, Barcelona, PPU, 1993.

MOORE, E., Studies in Dante. First Series: Scripture and Classical Authors in Dante, Oxford, At The Clarendon Press, 1896.

MORELLI, G., Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale, Parma, Studium Parmense Editrice, 1977.

MORENO, S., El sentimiento de la música, Valencia, Pre-Textos, 1986.

MORESCHINI, C., Dall'Asclepius al Crater Hermetis. Studi sull'ermetismo latino tardo-antico e Rinascimentale, Pisa, Giardini, 1985.

MORREALE, M., "Coluccio Salutati's De laboribus and Los doze trabajos de Hércules (1417)", Studies in Philology, 51, (1954), p. 95-106.

Id., Castiglione y Boscán. El ideal del Cortesano en el Renacimiento español, Madrid, Anejos de BRAE, 1959.

Id., "Letteratura castigliana" en A.A.V.V., Enciclopedia Virgiliana, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, p. 956-72.

MOYA DEL BAÑO, F., El tema de Hero y Leandro en la literatura española, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966.

Id., "Orfeo y Eurídice en el Culex y en las Geórgicas", CFC, 4, (1972), p. 187-212.

El mundo de la ópera. I. El descubrimiento italiano, Madrid, Grupo Z, 1993.

NILSSON, M.P., "Early Orphism and Kindred Religious Movements", Harvard Theological Review, 28, (1935), p. 181-230.

NORTON, R.W., "La relación entre la voz 'sauz' y la identidad de Flérida en el canto amebeo de la E. III de G.", Explicación de Textos Literarios, V, 2, (1976), p. 191-5.

L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo, (Mirandola, 15-18 spe. 1963), 2 tomos, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1965.

ORDUNA, G., "La causa y la razón por que lloraba (claves líricas en el mundo poético de Garcilaso)", Miscellanea di studi ispanici, 16, (1968).

ORDUNA, L.F., "El personaje de Felismena en Los siete libros de la Diana", Actas del Congreso Internacional de Hispanistas, IV, 1982, t. II, p. 347-54.

ORVIETO, P., "Boccaccio mediatore di generi o dell'alegoria dell'amore", Interpres, 2, (1979), p. 7-104.

OSUNA, R., La Arcadia de L. de V. Génesis, estructura y originalidad, Madrid, RAE, 1972.

PADOAN, G., "Tradizione e fortuna del Commento all' Eneide di Bernardo Silvestre", Italia Medioevale e Humanistica, 3, (1960), p. 227-40.

PANOFISKY, E., Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, Madrid, Alianza Universidad, 1975.

PANYAGUA, E.R., La figura de Orfeo en el arte griego y romano, Salamanca, Univ. Pontificia de Salamanca, Extracto de Tesis, 1967.

Id., "Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo I, II, III", Helmántica, 70, 72, 75, (1972, 1973), p. 83-135, 393-416, 433-96.

PARATORE, E., "L'Episodio di Orfeo" en Atti del Convegno virgiliano sul bimilenario delle Georgiche, (Napoli, 17-9 dic. 1975), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977, p. 9-36.

PARKER, A.A., "Theme and imagery in Garcilaso's First Eclogue", BHS, 25, (1948), p. 222-7.

Id., Los autos sacramentales de Calderón de la Barca, Barcelona, Ariel, 1983.

Id., La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680), Madrid, Cátedra, 1986.

PATCH, H.R., The tradition of Boethius, a study of his importance in medieval culture, Nueva York, 1935.

Id., El otro mundo en la literatura medieval, México, FCE, 1983.

PATERSON, A.K., "Ecphrasis in Garcilaso's 'Égloga Tercera'", MLR, 72, 1, (1977), p. 71-92.

PÉREZ GOMEZ, A., "A propósito de un romance de Quevedo. Orfeo en los infiernos", Bibliografía hispánica, 9, (1951), p. 89-90.

PICCUS, J., "El traductor español de De genealogia deorum" en Homenaje a Rodríguez Moñino de los hispanistas norteamericanos, Madrid, Castalia, 1966, II, p. 59-75.

PINTO, M. di, "Non sgozzate la ninfa Elisa" Studi ispanici, 1986, p. 123-43.

Id., "Mientras por competir con Garcilaso", en Identità e metamorfosi del Barocco Ispanico, a cura di G. Calabrò, Napoli, Guida Ed., 1987, p. 65-80.

PIÑERO, P.M., "La octava real, estrofa de la poesía épica" en Luis Belmonte Bermúdez. Estudios de "La Hispánica", Sevilla, Diputación, 1976.

PIRROTTA, N., Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi, Torino, Einaudi, 1969.

PITOLLET, C., "A propos d'un romance de Quevedo", BHi, 6, (1904), p. 332.

Id., "Un écho oublié du romance de Quevedo: Orfeo", BHi, 8, (1906), p. 392-3.

Il Poliziano e il suo tempo, Atti del IV Convegno

internazionale di Studi sul Rinascimento, (Firenze, Palazzo Strozzi, 23-6 Set., 1954), Firenze, Sansoni, 1957.

POLLIN, A.M., "Cithara Iesu: la apoteosis de la música en El divino Orfeo de Calderón", Homenaje a Casaldüero, Madrid, Gredos, 1972, p. 423-33.

Id., "Calderón de la Barca and music: theory and examples in the 'autos'", HR, 41, 2, (1973), p. 362-70.

PORQUERAS MAYO, A., "La ninfa degollada de Garcilaso (Égl. III, v. 225-32)", Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, México, ed. C.H. Magis, El Colegio de México, 1970, p. 714-24.

PRIETO, A., "La fusión mítica" en Ensayo semiológico de sistemas literarios, Barcelona, Planeta, 1975, p. 141-191.

Id., Garcilaso de la Vega, Madrid, SGEL, 1975.

Id., Morfología de la novela, Barcelona, Planeta, 1975.

Id., "Del ritual introductorio en la épica culta", en Estudios de Literatura europea, Madrid, Narcea, 1975, p. 15-71.

Id., "Origen y transformación de la épica culta en castellano" en Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja, Madrid, Alhambra, 1980, p. 117-78.

Id., "Introducción" a El Mundo de la Opera. Historia de la Música Clásica, vol. V. fasc. 12, Barcelona, Planeta, 1983.

Id., "Con un soneto de Cetina", El Crotalón, 1, (1984), p. 283-95.

Id., La poesía española del siglo XVI, 2 tomos, Madrid, Cátedra, 1984-7.

PROFETI, M^aG., Un commediografo dell'età di Lope, Pisa, Università di Pisa, Istituto di Letteratura spagnola e ispano-americano, 1970, p. 32-51.

Id., Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976, p. 35-40.

PYLE, C.M., Politian's 'Orfeo' and other 'favole mitologiche' in the context of late 'Quattrocento' Northern Italy, Columbia University, Ph.D., 1976 (Ann Arbor, UMI, 1993)

Id., "Le thème d'Orphée dans le oeuvres latines d'Ange Politien", Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 39, (1980), p. 408-19.

Id., "Il tema di Orfeo, la musica e le favole mitologiche nel tardo Quattrocento" in Ecumenismo della cultura, II, Firenze, (Atti del XIII^o Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Montepulciano, 25-31 julio 1976), L.S. Olschki, 1981, p. 121-39.

QUEROL, M., La música en las obras de Cervantes, Barcelona, Imprenta-Escuela de la Casa Provincial de la Caridad, 1948.

RAMAJO, A., "Notas sobre la recepción del Poliziano latino en España: una "monodia" del catedrático salmantino Blas López", Criticón, 55, (1992), p. 41-52.

RECKERT, S., "Las poesías del Auto Pastoril Castellano. (Edición, comentario y notas)" en Homenaje a E. Asensio, Madrid, Gredos, 1980, p. 379-89.

RECIO, R., "Alfonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista", La Corónica, 19, 2, (1991), p. 112-31.

REICHENBERGER, A.G., "Boscán's Epístola a Mendoza", HR, 17, (1949), p. 1-17.

Id., "Boscan and Ovid", MLN, 65, (1950), p. 379-83.

Id., "Boscán and the classics", Comparative literature, 3, (1951), p. 97-118.

Id., "Classical Antiquity in some poems of Juan de Mena", Studia Hispanica in honorem R. Lapesa, III, Madrid, Gredos, 1975, p. 405-18.

REINACH, S., Cultes, mythes et religions, París, Ernest Leroux Ed., 10ª ed, 1908-1912, tomo II.

REINACH, S., "La mort d'Orphée", Revue Archeologique, 41, (1902), p. 242-79.

RENDAL, S.F. y SUGARMON, M.D., "Imitation, Theme and Structure in Garcilaso's First Elegy", MLN, 8, (1967), p. 230-7.

RESTA, G., "Filelfo tra Bisanzio e Roma", Francesco Filelfo..., op. cit., p. 3-36.

REY HAZAS, A. "Introducción a la novela del Siglo de Oro (Formas de narrativa idealista)", Edad de Oro, 1982, p. 85-6.

REYES, R., La Arcadia de Sannazaro en la literatura española, Sevilla, 1973.

RICCIARDELLI, M., Notas sobre la Diana de Montemayor y la Arcadia de Sannazaro, Montevideo, Morales-Mercant, 1965.

Id., L'Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega, Napoli, Fausto Fiorentino Ed., 1966.

RICO, F., Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum, Padova, Antenore, 1974.

Id., "De Garcilaso y otros petrarquismos", Revue de Littérature Comparée, 52, (1978), p. 325-38.

Id., Nebrija frente a los bárbaros, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 52-8.

Id., "Laudes litterarum: Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento", Homenaje a Julio Caro Baroja, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, p. 895-914.

Id., El sueño del humanismo: De Petrarca a Erasmo, Madrid, Alianza Universidad, 1993.

RIERA, J., "Sobre la difusió hispànica de la Consolació de Boeci", El Crotalón, 1, (1984), p. 297-327.

RIVERS, E.L., "Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eglogue", Hispanic Review, 41, 1, (1973), p. 123-7.

Id., "La paradoja pastoril del arte natural" versión castellana en La poesía de Garcilaso, Barcelona, ed. E.L. Rivers, Ariel, 1974, p. 287-308.

ROGERS RIVIERE, J., "Metempsychosis" en Gran Enciclopedia Rialp, v. 15, Madrid, Rialp, 1973, p. 655-8.

ROIG, A., "¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?", Criticón, 4, (1978), p. 1-36.

ROSSO GALLO, M., La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico, Madrid, Anejos del BRAE, 1990.

RUBIO, S., Historia de la música española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600, Madrid, Alianza Música, 1988.

RUIZ, Y., El mito de Narciso en la literatura española, Madrid, Univ. Complutense, 1988.

RUIZ DE ELVIRA, A., Mitología clásica, Madrid, Gredós, 1988.

RUIZ PÉREZ, P., "Los repertorios latinos en la edición de textos áureos. La Officina Poetica de Ravisio Textor" en La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del siglo de Oro, Londres, Tamesis Books, 1990, p. 431-40.

SALAZAR, A., "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes", NRFH, 2, (1948), p. 21-56, 118-73.

SANCHEZ MARTINEZ, F.J., "'Presta los versos tú, yo el artificio': nuevos contrafacta espirituales de la poesía de Garcilaso", Rilce, 9, 1, (1993), p. 73-102.

SANSONE, D., "Orpheus and Eurydice in the Fifth Century", Classica et Mediaevalia, 36, (1985), p. 53-64.

SANTOS, E., "Transformación de un tópico en Francisco de la Torre", Prohemio, 4, (1973), p. 405-20.

SAQUERO, P. y GONZALEZ, T., "Las Glosas de Nicolás de Trevet sobre los trabajos de Hércules vertidas al castellano: el código 10.220 de la B.N. de Madrid y Enrique de Villena", Epos, 6, (1990), p. 177-97.

SARMIENTO, E., Concordancias de las Obras Poéticas de Garcilaso de la Vega, Madrid, Castalia, 1970.

SCAGLIONE, A., "The Humanist as Scholar and Politician's Conception of the 'Grammaticus'", Studies in the Renaissance, 8, (1961), p. 49-70.

SCAVIZZI, G., "The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art", en WARDEN, Orpheus, v. i. p. 111-62.

SCHEVILL, R., Ovid and the Renaissance in Spain, Berkeley, University of California Press, 1913. (Reedición Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971).

SCHIFF, M., La biblioteca del Marqués de Santillana, Paris, Emile Bouillon, 1905.

SCHMITT, C.B., "'Prisca Theologia' e 'Philosophi Perennis': due temi del Rinascimento italiano e la loro fortuna", en Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro. Atti del V Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanisti, (Montepulciano, 1968), a cura di G. Tarugi, Firenze, L.S. Olschki, 1970, p. 211-36.

Scritti in onore di E. Garin, Pisa, S. Normale, 1987.

SCUDIARI, J., "Stilistica e stile nell'Arcadia di Lope", en Studi di Lingua e Letteratura Spagnola, Torino, Giappichelli Ed., 1965, p. 159-69.

SEGAL, CH., Orpheus: The myth of the poet, Baltimore, The John Hopkins University, 1989.

SEGRE, C., "Análisis conceptual de la I Égloga de Garcilaso" en Las estructuras y el tiempo, Barcelona, Planeta, 1976, p. 163-84.

SELIG, K.L., "Garcilaso and the Visual Arts: Remarks on Some Aspects of Visualization" en Interpretation und Vergleich, Festschrift für Walter Pabst, Berlin, Eric Schmidt, 1972, p. 302-9.

SENA, J. de, Francisco de la Torre e D. Joao de Almeida, París, Fundação Calouste-Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974.

SEZNEC, J., Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento, Madrid, Taurus, 1987.

SILES, J. El arte de la novela pastoril, Valencia, Albatros, 1972.

SITO ALBA, M., "¿Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses? (Notas a la lectura de la Égloga III)", BRAE, LVI, CCIX, (sep-dic 1976), p. 439-508.

SOLÉ-LERIS, A., "The theory of Love in the two Dianas: a contrast", BHS, 36, (1959), p. 65-79.

Id., "Psychological Realism in the pastoril novell: Gil Polo's Diana enamorada", BHS, 39, (1962), p. 43-7.

SOLIMANO, G., "Il mito di Orfeo-Ippolito in Seneca", Sandalion, 3, (1980), p. 151-74.

STANFORD, W.B., The Ulysses theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero, Oxford, Basil Blackwell, 1968.

STARNES, D.W.T. y TALBERT, E.W., Classical Myth and Legend in Renaissance Dictionaries, Westport, Greenwood Press, 1955.

SUBIRATS, L., "La Diane de Montemayor, roman à clef?", Actes du quatrième Congrès des Hispanistes Français, Poitiers, 1967.

Supplementum Festivum. Studies in honor of P.O. Kristeller, Binghamton, 1987.

TARUGI, G., "Scritti religiosi di Angelo Poliziano", en Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro, Firenze, L.S. Olschki, 1980, p. 43-ss.

TATEO, F., "'Questioni d'amore' in teatro: l'esempio di Orfeo nel Poliziano", Critica Letteraria, 18, (1990), p. 169-87.

TAYLOR, T., The Hymns of Orpheus, Translated from the original Greek: with an preliminary dissertation on the life and theology of Orpheus, London, 1792.

TEJERINA, B., "Il De Genealogia Deorum Gentilium in una raccolta mitologica spagnola del XVII secolo: El Teatro de los dioses de la gentilidad di Baltasar Vitoria" en Il Boccaccio nella culture e letterature nazionali, Firenze, Leo S-Olschki Editore, 1978.

TERNI, C., "Musica religiosa spagnola e italiana al tempo dei fratelli A. e J. de Valdés", en Actas del Coloquio Interdisciplinar Doce Consideraciones sobre el mundo hispánico-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés, (Bologna, abril

1976), Roma, Istituto Español de Lengua y Literatura, 1979, p. 311-4.

TERRACINI, L., "Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento", Studi di letteratura spagnola, Roma, Università di Roma, 1, (1964), p. 61-98. 2, (1965), p. 9-94.

Id., Lingue come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina), Torino, Stampatori, 1979, p. 57-86.

TISSONI, A., "Il viaggio d'Isabella d'Este a Mantova nel Giugno 1480 e la datazione dell'Orfeo del Poliziano", Giornale storico di letteratura italiana, 158, (1981), p. 368-83.

Id., L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali, Padova, Antenore, 1986.

TREND, J.B., "Cervantes en Arcadia", Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Madrid, CSIC, 1951, II, p. 497-510.

TRIGUEROS, J.A., Santillana y Poliziano. Dos cartas literarias del s. XV, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

TRINKAUS, C., The poet as a philosopher. Petrarch and the formation of Renaissance consciousness, New Haven-London, Yale University Press, 1979.

Id., The Scope of Renaissance Humanism, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1983.

Id., "Humanism", en Encyclopedia of World Art, Mc Graw-Hill Book Company Inc., s.a. vol. VII, p. 702-43.

TRONCARELLI, F., Tradizioni perdute: la Consolatio Philosophiae nell'alto medioevo, Padova, Antenore, 1981.

TROUSSON, R., Le thème de Prométhée dans la littérature européenne, 2 tomos, Genève, Droz, 1964.

TRUEBLOOD, A.S., "Plato's 'Symposium' and Ficino's Commentary in Lope de Vega's 'Dorotea'", MLN, (1958), p. 506-14.

Id., "The Officina of Ravisius Textor in Lope de Vega's Dorotea", HR, 26, (1958).

TURNER, J.H., The Myth of Icarus in Spanish Renaissance poetry, London, Tamesis Books, 1977.

UGOLINI, F.A., I cantari d'argomento classico con un'appendice di testi inediti, Genève-Firenze, L.S. Olschki, 1933, p. 138-47.

ULLMAN, B.L., The Humanism of C. Salutati, Padova, Antenore, 1963.

VALDES-CAMIN, R.S., La evolución del mito de Orfeo en la literatura y la música, Ann Arbor, University Microfilms International, 1982.

VALERI, D., "La poesia del Poliziano" en Il Quattrocento, Firenze, Sansoni, 1954, p. 51-68.

VALIS, N.M., "Time and space in Gil Polo's Diana Enamorada", Hispanófila, 76, (1982), p. 9-20.

VALLADARES DEL REGUERO, A., Vida y obra de Gaspar Aguilar,

Madrid, Univ. Complutense, 1981.

VAN HORNE, J. Bernardo de Balbuena: biografía y crítica, Guadalajara, Imprenta Font, 1940.

VASOLI, C., "L' estetica del Umanesimo e del Rinascimento", en Momenti e problemi di storia del Estetica. Parte Prima. Dall' Antichità classica al Barocco, Milano, 1975, p. 326-414.

Id., I miti e gli astri, Napoli, Guida Ed., 1977.

VERDE, A.F., Lo studio fiorentino (1476-1503). Ricerche e documenti, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1973.

VIARRE, S., "Pygmalion et Orphée chez Ovidé (Met. 243-97)", Revue des Etudes Latines, 46, (1968), p. 235-47.

VICARI, P., "Sparagmos: Orpheus among the Christians", en WARDEN, Orpheus, v.i. p. 63-82.

VIGIER, F., "La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol (2^a moitié du XVII^e siècle", Visages de la Folie..., p. 117-29.

VILA, J.D., "Parodia cervantina del mito de Orfeo" Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas, II, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Asociación Argentina de Hispanistas, 1989, p. 291-307.

VILANOVA, A., "La génesis de Lo somni de B. Metge", Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 27, (1957-58), p. 123-56.

VINGE, L., The Narcissus theme in Western European Literature up the Early 19th century, Lund, Gleerups, 1967.

VITALINI, M., "A proposito della datazione dell' Orfeo del Poliziano", Giornale storico di letteratura italiana, 146, (1969), p. 246-51.

WALKER, D.P., "Orpheus the theologian and Renaissance platonism", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 16, (1953), p. 100-20.

Id., "Le chant orphique de Marsile Ficini" en Musique et poésie au XVII^e siècle, Paris, Ed. du C.N.R.S., 1954, p. 17-33.

Id., Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella, London, The Warburg Institute-Univ. of London, 1958.

Id., "The Prisca Theologia in France", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 17, (1964), p. 204-59.

Id., The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century, London, Duckworth, 1972.

WALLEY, P., "Garcilaso's Second Eclogue is a Play", MLR, 72, (1977), p. 585-96.

Id., "Petrarch, Garcilaso and the Feral Beloved", en Golden Age Spanish Literature. Studies in Honor of John Varey by his Colleagues and Pupils, London, Westfield College, ed. Ch. Davis & A. Deyermond, 1991, p. 49-62.

WARDEN, J., ed. Orpheus: the Metamorphosis of a Myth, Toronto, University Toronto Press, 1982.

- WARDROPPER, B.W., "The Diana of Montemayor, revaluation and interpretation", Studies in Philology, 48, (1951), p. 126-44.
- Id., "Hacia una historia de la lírica a lo divino", Clavileño, 5, 25, (1954), p. 1-12.
- Id., Historia de la poesía a lo divino de la Cristiandad occidental, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- WEINBERG, B., Italian Literary Criticism in the Renaissance, Chicago, University Press, 1963, 2 vol..
- WELLINGTON, M.A.Z. "La constante Amarilis and its Italian Pastoral Sources", Philological Quartely, 34, (1955), p. 81-7.
- WESSELING, A., "Poliziano and Ancient Rethoric: Theory and Practice", Rinascimento, 30, (1990), p. 191-204.
- WEST, M.L., The Orphic Poems, Oxford, The Clarendon Press, 1983.
- WHITBY, W.M., "Transformed into What?: Garcilaso's 'Ode ad Florem Gnidi'", RCEH, 11, 1, (1986), p. 131-43.
- WIND, E., Pagan Mysteries in the Reinaissance, Nueva York, W.W. Norton, 1968.
- WITT, R., "Toward a biography of Coluccio Salutati", Rinascimento, 16, (1976), p. 19-34.
- Id., "Coluccio Salutati and the Conception of the Poeta Theologus in the Fouteenth Century", Renaissance Quartely, 30, (1977), p. 538-63.
- Id., Hercules at the Crossroads: the life, works and thought of C. Salutati, Durham, Duke Univ. Press, 1983.
- YNDURAIN, D., Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso, Madrid, Cátedra, 1990.
- ZIMIC, S., Las Églogas de Garcilaso de la Vega, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1988.
- ZUMBO, S.M., "Bucolismo religioso en poetas del renacimiento español", Angélica, 2, (1991), p. 79-88.

LISTA DE ABREVIATURAS DE REVISTAS.

- BAAL: Boletín de la Academia Argentina de Letras.
- BBMP: Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo.
- BHi: Bulletin Hispanique.
- BHS: Bulletin of Hispanic Studies.
- BRAE: Boletín de la Real Academia Española.
- CFC: Cuadernos de Filología Clásica.
- HR: Hispanic Rewiew.
- MLN: Modern Language Notes.
- MLR: Modern Language Review.
- NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica.
- RCEH: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos.